

外国文艺理论丛书

十九世纪英国文论选

人民文学出版社

一九八六年·北京

《外国文艺理论丛书》选收十月革命以前各时代各学派具有代表性和较高学术价值的外国文艺理论著作或批评论文。由中国社会科学院外国文学研究所、人民文学出版社和上海译文出版社以及有关专家组成编辑委员会，主持选题计划的制定和书稿的编审事宜，并由上述两个出版社担任具体编辑出版工作。

十九世纪英国文论选

Shijiu Shiji Yingguo Wen Lun Xuan

人民文学出版社出版

(北京朝内大街166号)

新华书店北京发行所发行

文字六〇三厂印刷

字数 210,000 开本 850×1168 毫米 $\frac{1}{32}$ 印张 $9\frac{1}{2}$ 插页 2

1986年1月北京第1版 1986年1月湖北第1次印刷

印数 0,001—3,100

书号 10019·3897

定价 1.95 元

出版说明

以浪漫主义运动的勃兴为其特色的十九世纪英国文学，在抛弃了新古典主义的清规戒律之后，重新探讨了关于诗的理论。许多著名诗人、文艺评论家，纷纷执笔，各抒己见，他们通过对荷马、维吉尔、埃斯库罗斯、索福克勒斯、但丁、莎士比亚，以及其他重要诗人的研究，探讨诗的特性和诗人应具备的品质，乃至写诗的技巧。尽管他们的哲学美学思想的基调是唯心主义的，但不乏精辟的见解。

我社继《十九世纪英国诗人论诗》之后，又编选了这一时期的英国重要文论，辑为《十九世纪英国文论选》，供文学工作者参考。其中爱默生的《莎士比亚，或诗人》一篇，作者虽系美籍，但两度访英，与英国诗人、文论家柯尔律治、华兹华斯、卡莱尔等人相稔，其文艺思想基本接近这个时期的英国文学界，故一并选入。

编者

目 次

我与诗人们的初交(1823)

〔英〕赫兹利特 盛 宁 译 (1)

论诗——兼评亚里斯多德的《诗学》(1829)

〔英〕纽曼 王希苏 译 (26)

作为诗人的英雄。但丁; 莎士比亚(1840)

〔英〕卡莱尔 张景桂 译 (50)

诗论(1844)

〔英〕亨特 张景桂 译 (88)

莎士比亚; 或诗人(选自《代表人物》, 1850)

〔美〕爱默生 姚永彩 译 (160)

诗歌题材的选择(1853)

〔英〕阿诺德 吴苏敬 译 (181)

论感情的误置(1856)

〔英〕罗斯金 刘若端 译 钱学熙 校 (199)

论诗及其变体(1833, 1859修订)

〔英〕穆勒 李自修 张子清译 (217)

文艺复兴(选自《文艺复兴史论文集》, 1873)

〔英〕帕特 姚永彩 左 宜 译 (243)

艺术与社会主义(1884)

〔英〕莫里斯 张俊焕 成 林 译 (276)

威廉·赫兹利特^①

我与诗人们的初交

(1823)

我的父亲是希罗普郡韦姆镇的一位非国教派牧师；一七九八年（对我来说，组成这个年代的数字如同“魔王这个可怕的称号”），柯尔律治先生来到施鲁斯伯里接替罗伊先生，主持那里唯一神教派信徒们的宗教事务。他姗姗来迟，直到预定要布道之前的星期六下午才到；罗伊先生怀着焦急和期待的心情，亲自到马车前去接他的接班人，可是，来客中谁也不象他要接的人，仅见一位圆面庞的男子，身著一件不合体的黑色短外套（与猎装相仿），正在口若悬河地与同行旅客们交谈。罗伊先生前脚刚迈进门，向我们诉说起迎客不遇的失望，这位身著黑服的圆脸男子后脚就跟了进来。他只一启口，众人的疑虑顿时烟消云散。他打开了话匣子就说个没完，据我所知，无论在他逗留期间，还是在此以后，他从来就没有停止过。他在施鲁斯伯里逗留了三个星期，始终使这个小镇沉浸在一种愉快的悬念之中，“宛若一只鹰隼飞进了鸽舍，把那些自视甚高的希罗普人搅得心绪不宁”。极目四望，威尔士群山，绵延逶迤，风雪迷漫，它们也一致认为，自从

^① 威廉·赫兹利特（William Hazlitt, 1778—1830），英国评论家、散文家、画家。

“名门出身的荷尔弹奏竖琴或温文尔雅的卢埃林
吟诵短歌”①

以来，就从来没有听过具有如此魅力的声音！我们在韦姆与施鲁斯伯里之间行进。路旁，笔直挺拔的栎树在寒风中萧瑟，透过枝杈，或飒飒作响的红叶，我打量着这一带的青灰色的山巅，一个声音始终在我的耳边鸣响，宛若那塞壬②的歌声；我惊诧万分，不知所措，犹如从沉睡中醒来；一直到他的天才之光——象那路上的水坑中闪烁着的阳光——直射入我的灵魂时，我才想起，我完全可以用五彩斑斕的比喻或离奇古怪的暗示向人们表达我对他的倾慕之心。可是，当时我却瞠目结舌，束手无措，象路边一条被踩扁的蛆虫，淌着血，一动不动；我的思想被一道道桎梏死死缠着，那桎梏，如同

“滔滔冥河，环绕九匝，”③

而现在，我的思想终于挣脱出来，乘着插上双翼的语汇腾空而起，它们一展开羽翼，就接触到过去年代放射出的那道金光。的确，我的灵魂依然在原先的束缚之中，幽暗，懵懂，无穷无尽的追求却又得不到满足；我那颗被禁锢在土牢中的心，迄今为止就没有找到过，也许将永远找不到能够倾诉衷肠的另一颗心哟；但我的智力却没有默不作声，象畜牲那样愚昧，或者说它终于找到了表达自己的语言。这一点，我受惠于柯尔律治。但是，我的目的并不在说明这一点。

① 引自格雷《吟游诗人》。

② 塞壬，希腊神话中，一种人身鸟足的女妖，常用美妙的歌声引诱航海者触礁而死。

③ 按蒲伯《圣·塞西利亚日颂》第90—91行改写。

我的父亲居住在离施鲁斯伯里十英里的地方，按照住地邻近的非国教派牧师之间的习惯，他与罗伊先生，以及威特丘契（再过去九英里）的詹金斯先生频频互相造访。这就建立了一种联系，这种交往维系着世俗与宗教的自由的火焰，使灰烬覆盖下的余火不至于熄灭，正如埃斯库罗斯的《阿伽门农》中的火，藏在一个个烽火台中，等待了十年之久，终于以冲天大火报道了特洛伊城的覆没。按照乡间礼仪，可能成为罗伊先生接班人的柯尔律治答应前来探望我的父亲；同时，我也在他来到后的那个礼拜天前去听过他布道。当今世风日下，一位诗人兼哲学家登上唯一神教派的讲坛宣讲福音，实属浪漫，简直可谓基督教原始精神的复苏，而这种复苏是不可抗拒的。

那是一七九八年元月的一个清晨，天色微明，我即已起身，准备在泥泞的道路上步行十英里去听这位名流布道。一七九八年冬季的这一天，是我一生中度过的最漫长的一天，我永远也不会再去经历一次这样又冷又累的跋涉了。“有一些印象是不会随着时间的流逝和环境的变迁而消失的。即令我能永远活着，我的青年时代的美好时刻也不会重现了，但是，它们却永远不会从我的记忆中消失。”^①当我到达时，风琴在奏着第一百首赞美诗，一曲终了，柯尔律治先生站了起来，开始引诵经文，“他独自进山祷告。”^②他朗读的声音“宛若一道香气四溢的香水溪流”，“独自”两个字念得尤其洪亮，深沉，清晰。当时我正年轻，那声音听来，真是出自肺腑，祷文仿佛在庄严的沉寂中飞腾而起，浮荡在宇宙之中。圣约翰“在旷野上呼喊，他腰束皮带，吃的

① 原文为法文。引自卢梭的书信体小说《新爱洛绮丝》，第四部，第七信。

② 参看《新约·马太福音》第十四章。

是蝗虫和野蜜”^① 这个形象蓦然映上我的脑际。接着，布道人象一只搏击长风的雄鹰，进入了他的正题，关于和平与战争；关于教会与国家——不是两者的联合，而是两者的分离；关于世俗精神与基督教精神——两者不是相同，而是相斥。他谈到有一些人，“把基督的十字印在滴着人血的旗帜上”。他说了一番田园牧歌式的题外话，然后又用触目惊心的对比来说明战争的浩劫：一个天真无邪的牧童，赶着羊群来到田野上，或者坐在山楂树下，向他的羊群吹着短笛，“他仿佛永远不会变老”^②，然而，就是这个可怜的乡间小孩，被人诱拐进城去当兵，在一家小酒店里被灌醉，充当了可怜的小鼓手。他的头发上涂着发粉和发油，根根直立，身后跟随着长长的一队人，他加入了这个充满血腥的行当，身着令人生厌的漂亮军装。

这就是我们曾经爱过的诗人唱的曲调。^③

真的，即使我真地听见了太空妙曲，恐怕也不见得会如此快乐。诗与哲学相遇了。真理与天才拥抱，而且就发生在宗教的眼前，得到了宗教的认可。这甚至已经超出了我的希望。我心满意足地回到家中。苍白暗淡的太阳仍在天空吃力地运行，浓重的雾霭模糊了它的轮廓，它仿佛是那正义事业的标志；薊草的茸毛上垂挂着残露，使人感到清新爽快；大自然中的一切都具有有一种青春勃发的生机，使万物变得愈加美好。此时此刻，大自然的面庞上没有刻上神权的印记：

① 参看《新约·马太福音》第三章。

② 参看锡德尼《阿卡迪亚》。

③ 参看蒲伯《致牛津罗伯特伯爵的信》。

好比红扑扑的花朵上蒙上哀愁。①

下星期二，这位半通神意的讲道者来访。我被喊下楼，心里怀着希望却又有几分惴惴不安走进了他所在的房间。他接待了我，态度非常谦和，我一言不发，静静地听了许久。我沉默不语，在他看来，我并不难受。事后，他愉快地回忆说，他“与W.H.②的光脑门儿谈了两个小时！”他的面容与我上次见过以后我所设想的样子不同。那一次相距较远，加之教堂里灯光昏暗，我总觉得他的神态中有一种不习见的野性，一种朦胧感，而且，我以为他脸上有麻子。而这一次，他的皮肤却是白净有光——

如同青蓝色光照下的孩童。③

他的前额高而宽，如象牙制品一般白净明亮，宽大的眉头微微前突，双目顾盼有神，象深蓝色的大海。“他的面庞罩上淡淡的红润”④，正如我们在西班牙画家缪里罗⑤和梵拉斯盖茨⑥画的那些面容苍白，微带沉思的肖像上看到的那种淡淡的紫红色调。他的嘴唇肥厚松软，富于肉感，善于辞令；他的下颏圆滚滚的，愉快而开朗；而他的鼻子，这个脸部的主导和意志的标志，却又小又弱，微不足道，如同他的成就一样。看来，他这张脸的守护神仿佛从高处观察一番之后，把他（连同他的充裕的能力和伟大的抱

① 引自弥尔顿《莱西达斯》。

② W.H.，即本文作者威廉·赫兹利特。

③ 引自汤姆逊《慵懒的城堡》。

④ 引自汤姆逊《慵懒的城堡》。

⑤ 缪里罗(Bartolomé Esteban Murillo, 1617—1682)，西班牙画家。

⑥ 梵拉斯盖茨(Diego Rodriguez de Silva Valasquez, 1599—1660)，西班牙画家。

负)投到这不知思想和想象为何物的世界上似的,没有任何东西支持他,或为他指明前进的方向,好比哥伦布乘坐在一只扇形大海贝里,一无船桨,二无罗盘,就贸然开始了向新世界进发的航程。这至少是我从那次会面后得到的印象。柯尔律治的身量比一般人高,趋于肥胖,或者说,象汉姆雷特殿下,“有点胖又气喘”。他的头发(唉!现在已经灰白)当时象乌鸦的羽翎一样黑亮,平平整整地覆盖在额头上。头发搭在前额上,是热诚的信徒,是心向天国的人,所特有的发式,这与历来的基督画像不无关系(虽然颜色不同)。凡是宣讲基督受难的人应该具备这个特征,那时候,柯尔律治就是他们当中的一员!

我的父亲是非国教派的一名耆宿,当时已届暮年,观察比较柯尔律治与他之间的差别,倒是别有一番风趣。他本是一个爱尔兰穷孩子,父母经心地将他教养成人,送他进了格拉斯哥大学(在亚当·斯密^①门下就学),使他得以胜任未来的工作。他的母亲最引以为荣的望愿,就是想看见儿子成为非国教派的牧师。因此,当我们回顾往昔(尽目力所及),我们总可以看见同样的希望、忧虑、宿愿、继而又是同样的失望,在一代又一代人们的心中悸动;我们又可以看见它们(如果展望未来)象气泡似地在人们的心中不断出现、不断消失!在唯一神教派引起的激烈论战中,在有关美国独立战争的吵闹中,他从一个礼拜堂被抛向另一个礼拜堂,以致最后被贬黜到一个默默无闻的小村庄里,远远离开了他唯一爱好的那种社交生活即与人谈论《圣经》中有争议的文字以及世俗与宗教的自由事业,在此度过了他最后三十年的生涯。在这里,他既牢骚满腹,却又听天由命,只好在研读《圣经》

^① 亚当·斯密(Adam Smith, 1723—1790),英国经济学家。

和《圣经》的种种诠释本中打发时日——这些对开本的巨著，艰深难懂，一部书就够他消磨一个冬天！他为什么要从早到晚埋头于这些书中呢（除了在田野里散散步或去花园里走一走，满心欢喜和自豪地采摘自己种植的花椰菜或刀豆以外）？——这里“既没有风采绰约的人物，也没有奇思异想，”——既没有诗歌，也没有哲学——没有任何东西能够眩惑或激发现代人的好奇心；可是，在他那双昏花的老眼看来，这些被人遗忘的、笨重不堪的巨著中，却时时闪现希伯莱文大写字母拼成的神圣的名字：耶和瓦；由于文体过于冗赘，而他的脑力又大为衰退，他吃尽苦头，费尽心思，才看出端倪，这里闪现着对于三千年前祖先们飘流的光辉见解，他们赶着一队队的骆驼飘流，棕榈树在天边摇曳；这里有摩西和燃烧的荆棘，十二部落的民数，各种预言暗示，以及对于律法和先知的注释；这里有关于玛土撒拉^①年龄的讨论（无味之极），纯属臆测！这里还对挪亚方舟的形状、对所罗门神殿中财宝数量作了概述和粗略的揣测；对创世年代、世界末日的预言等等的疑问；随着书页的翻动，沧海桑田般的变迁又一一再现；虽然，拉上一张天书似的极为神秘的帷幕，人的灵魂可以蛰伏其间，但是，这种不幸的蛰伏却消磨掉了人的官能、才智、幻想和理性已养成的敏锐。相对而言，父亲的生活是一场梦，一场关于永恒、死亡、复活和未来审判的大梦！

再也没有其他两个人比我们的主人和客人更不相同了。在我父亲眼中，诗人是最不伦不类的；但是，凡能为唯一神教派争光的，他都欢迎。这一天，即使我们的这位来客身插双翼，他也

^① 玛土撒拉，亚当的后代，据《旧约·创世记》第五章第二十九节记载：“玛土撒拉共活了九百六十九岁就死了。”

不可能表现出更大的惊喜。是的，他的思想的确长着翅膀；当他的圆润的嗓音在镶着饰板的小客厅里回响的时候，鹤发童颜的父亲将眼镜往脑门儿上一推，那皱纹密布的慈祥的脸上绽出了愉快的笑容，他以为真理找到了幻想这样一个新的同盟者！^①柯尔律治似乎也对我颇为注意，这一点本身就已经足够。他谈吐随便而得体，涉猎非常广泛。晚餐时，他愈加活跃，用一种启导者的口吻大谈了一番玛丽·沃尔斯通尼克拉芙特^②和麦肯托希^③。他觉得后者（当我的父亲谈及他的《为法国人一辩》^④是一部巨著时）是一位机敏的学者——精通这类问题的大师，——或者说是一位“文学仓库管理员”，他准确地知道从哪里可以获取所需物品，尽管那物品并不是他自己的。但是，无论在风格上还是在内容上，他都不能与博克^⑤相比。博克是一位思想家，而麦肯托希只不过是一个逻辑学家。博克是一位雄辩家（几乎是一位诗人），能形象思维，因为他能欣赏大自然；而麦肯托希只是一个修辞学家，他只注意一些平庸无奇的玩意儿。对此，我冒昧插了一句，说，我对博克一向景仰，并说（按我当时的理解），对他表示轻蔑则可能被看作是一种庸俗的民主思想。这是我向柯尔

① 我的父亲是误解了他的才能的人之一。我从来就只欣赏他的文学作品而不喜欢他的布道讲演，父亲对此很不满意。我觉得，后者既勉强又乏味，不及前者来得自然。就笔墨酣畅、稍稍玩弄一下词藻，和无精打采的修道士般的打趣而论，我认为这两者根本不能同日而语。——原注。

② 玛丽·沃尔斯通尼克拉芙特(Mary Wollstonecraft, 1759—1797)，英国小说家威廉·戈德汶的第一个妻子。

③ 麦肯托希(Sir James Mackintosh, 1765—1832)，英国哲学家、历史学家。

④ 《为法国人一辩》，麦肯托希针对博克《对法国革命的回顾》一文为法国革命进行的辩护，发表于一七九一年。

⑤ 博克(Edmund Burke, 1729—1797)，英国政治家、演说家。

律治表示的第一个见解，他说这个见解非常正确，而且颇有新意。我想起了，那天端上来的威尔士羊腿烧萝卜的味道鲜美极了。柯尔律治又补充说，麦肯托希和汤姆·韦季伍德^①（他对后者赞不绝口）曾对他的朋友华兹华斯大不以为然，为此，他对他们说——“他走在你们的前面，遥遥领先，远得变小了！”有一次，戈德汶^②向他夸口说，他为某一个论点曾与麦肯托希争论了三小时之久而胜负未定；柯尔律治对他说——“如果屋里有一位天才，五分钟就解决问题。”他问我是否见过玛丽·沃尔斯通尼克拉芙特，我回答有过一次几分钟的照面，她当时似乎用一种半开玩笑的语调叉开了戈德汶对她提出的意见表示的异议。他说，“这就是富有想象的人比仅有智力的人略胜一筹的一个实例。”他对戈德汶并不十分推崇^③（这是一时任性或持有偏见的表现，真假莫辨），对沃尔斯通尼克拉芙特夫人的交谈能力大为称道，而对她的著作才华却只字未提。我们又谈论了一会儿霍尔克罗夫特^④。有人曾经问他是否对他印象很深，他却回答说被他痛打一顿^⑤的可能性兴许更大。我抱怨说，他简直不让人说话，因为我每说一个词，哪怕是最普通的词语，他都要我明确含义，他一个劲地嚷道，“先生，你所谓的感受究竟是什么意思？你

① 韦季伍德 (Thomas Wedgwood, 1771—1805)，柯尔律治的保护人。

② 戈德汶 (William Godwin, 1756—1836)，英国小说家。

③ 他对戈德汶试图确定人的未来是不朽的这一点尤其不满，(他说) 他根本不懂“什么是死，什么是生”——他说这两个词的语调中似乎充分表现出了这两个概念。——原注。

④ 霍尔克罗夫特 (Thomas Holcroft, 1745—1809)，曾当过马僮、鞋匠、教师、演员，后成为作家，是潘恩和戈德汶的好友。

⑤ 此处柯尔律治借用上文 (to be struck with him) 说了一句俏皮话；to be struck by him。

所谓的意念究竟是什么意思？”柯尔律治说，这是在通向真理的道路上设关立卡，使我们每走一步都要付出代价。当时的事情，我已经多有遗忘，比我所能记住的多得多；但是，那一天过得是很愉快的。次日清晨，柯尔律治将启程返回施鲁斯伯里，我下楼用早餐时，正好见他收到朋友韦季伍德的一封信，信中提出，如果他放弃现职，专心致志从事诗歌和哲学研究，他即可以提供一百五十英镑的年薪。柯尔律治一面系着鞋带，一面似乎在下决心同意这个建议。这件事使他的离去变得愈加令人沮丧。这位难以捉摸的热心人将远离我们而去，被抛向那通往西天的弯弯幽谷之中，或那种古老传奇故事中的海滩上。他今后不去施鲁斯伯里充任非国教派牧师，不去十英里外的地方定居，而将居住在帕那色斯山^①上，成为这座悠悠名山上的一位牧羊人。哎呀！我对通往那里的道路几乎一无所知，我对韦季伍德先生的一片好意也并不怎么感恩戴德。但是，很快地，我就摆脱了这一窘境；柯尔律治先生要来笔和墨水，他走到桌边，在一张卡片上写了几个字，然后颠颠地走到我面前，将这一珍贵的文件递给我，他说这就是他的地址：索默塞特郡，奈特·斯多威，柯尔律治；他还说，他乐意几周以后在那里会见我，如果我愿意，他还可以到半路来接我。当时我的吃惊程度一定不会亚于那个看见霹雳落在脚下的小牧童（此比喻引自《卡桑德拉》^②）。我尽量稳住神，结结巴巴地表示感谢，接受了他的建议（我觉得韦季伍德先生提供的年俸与之相比简直微不足道）；了结了这桩大事，这位诗人牧师告辞离去，我陪伴他走了六英里。那是隆冬时节一个

① 帕那色斯山，希腊神话中的阿波罗及文艺女神的住地。

② 法国小说家拉·卡尔布里耐德（La Calprenede, 1614—1663）所作长篇英雄传奇。

晴朗的早晨，他一路谈笑风生。乔叟笔下的学士被描写为一边行走，

——一边口中念念有词。①

柯尔律治也是如此。他时而泛论，时而详述，从一个话题跳到另一个话题，我觉得他简直是在空中飘浮，在冰上滑行。他私下里对我说（在行进中），他本应该在接受施鲁斯伯里的职务以前作两次布道讲演，一次是关于婴儿洗礼，另一次是关于基督的晚餐，他说现在他不能主持这两次布道了，因为这将妨碍实现他眼前的目标。我注意到，他走路时不断从路的一侧斜插到另一侧，觉得这个动作很奇怪，但我当时却并没有想到将它与某种目标不专一或不自觉地变更原则联系起来。他似乎总是不能沿着直线前进。他轻蔑地谈及休谟②，（说他的“论奇迹”一文剽窃了邵思③布道讲演中的一个论点——让犹太人阿拜拉去相信吧！④）这样谈论休谟，我颇感不快，因为我当时正在津津有味地阅读他的《论人性》，这是玄学中一枚难以下咽的酸果，与之相比，无论就学识高妙或就论理缜密而言，《散文》充其量不过是精美的小玩意，供人消遣之作。柯尔律治甚至否认休谟文风的优美，我看这至少暴露出他的鉴赏力的缺陷，或者说欠公允。不过，他对贝克莱⑤的态度又使我多少纠正了上述看法。他详细论述了他的

① 参看乔叟《坎特伯雷故事集》，《开场白》。

② 休谟（David Hume, 1711—1776），英国哲学家。

③ 邵思（Robert South, 1634—1716），英国神学家。

④ 原文为拉丁文。引自贺拉斯《讽刺》第一章。言下之意，作者本人是不相信的。

⑤ 贝克莱（George Berkeley, 1685—1753），爱尔兰哲学家，主教。

《论想象》，称之为分析思辨的杰作，这的确是一语中的。他对约翰逊博士用脚去踢石头怒不可遏，这是指他关于物质与精神的理论，他说，“先生，我这样驳斥他。”柯尔律治将贝克莱主教与汤姆·潘恩^①进行比较（我不知道他如何将两者加以联系），称前者是思想精细的典范，后者是思想锐利的典范，并说这些都是再明显不过的。一个具有商店伙计的气质，另一个具有哲学家的特征。他认为巴特勒主教^②是一位真正的哲学家，一位渊博而谨慎的思想家，是对自然和自己的思想均有真知灼见的人。他没有提及他的《宗教的类比》，却谈了他的《在罗尔教堂的布道讲演》，而后者我却闻所未闻。柯尔律治似乎总要表现出他在无名者与知名者之间更偏爱前者。而在这一点上，他是正确的。《宗教的类比》是诡辩论中的一脉，是一篇抽丝剥茧式的神学辩辞；而《讲演》（附有前言）则富有深邃而成熟的思想，它直截了当地吁请我们观察人性，既没有学究气，也没有偏见。我告诉柯尔律治，我曾写过一点文字，有时，我甚至傻乎乎地认为自己在这一问题上有了新的发现（《人类思想的天然无私性》^③）——我试图向柯尔律治解释自己的观点，他饶有兴味地聆听着，但我却没有能使他明白我的意思。嗣后，我又第二十次坐下来完成这项任务，取出新的纸笔，决意要把我的观点明白无误地表达出来。我象进行习题演算那样写下了几行干巴巴的概要，却在第二页的一半处卡住了；四、五年来，我一直致力于一种理性的概括，于是搜索枯肠，想从中汲取语汇、形象、概念、意见、事实或经验之谈，

① 潘恩(Thomas Paine, 1737—1809)，英国政论作家。

② 巴特勒(Joseph Butler, 1692—1752)，英国主教。《宗教的类比》发表于一七三六年。

③ 此文于一八〇五年发表，题为《论人的行为准则》。

但一切都无济于事。我只好放弃了这个徒劳无益的尝试，眼睁睁地看着这一页的空白流出了沮丧的泪水。我现在下笔比较流畅了，是我现在比当时高明？啊不！任何言不及义的舞文弄墨，都不如发现一个真理又无法表达的苦恼。倘若我能返回当年的我该有多好！我们为什么不能象重游故地那样再经历一番过去的时光呢？如果我能得到菲利普·锡德尼勋爵^①的神奇的诗神的辅佐，我一定要写一首十四行诗——《从韦姆至施鲁斯伯里的路上》，用我所喜爱的意境朦胧的奇思异想，使我们行进的每一步都永垂不朽。我敢赌咒，这里的每一块里程碑都长着耳朵，哈玛山上的每一棵松树都在倾听着这位过路诗人！我还记得他的另一个话题。他曾提及帕莱^②，对他自然而明晰的文风大加赞许，但对他的情趣却痛加谴责，认为他只是一个随波逐流的诡辩术士，并说“将他论述道德和政治哲学的著作当作大学教科书实为国民性的耻辱”。我们在六英里里程碑处分手；我怀着怅然若失而又非常愉快的心情转身回家。从一位我认为对我持有成见的人那里得到垂青，这是我始料不及的。“他为人谦恭，尤使我感到和蔼可亲，值得永远敬重。”^③他是我结识的第一位诗人，这个具有灵感的称号，他当然受之无愧。我以前屡屡听说他健谈，今日得见，果然名不虚传。事实上，在这次会见之前之后，我都从未遇到过能与之相比肩者。我完全相信了那个广为流传的传说，说他一、两天以前曾吸引了一大群绅士淑女听他讲述贝克

① 锡德尼(Sir Philip Sidney, 1554—1586)，英国诗人，批评家。

② 帕莱(William Paley, 1743—1805)，英国神学家，著有《基督精神的见证》。

③ 此句按弥尔顿《失乐园》第八章，第648—650行亚当提及拉菲尔时的话改写。

莱理论，他那精美的言辞仿佛将整个物质世界化作透明体；另有故事说（我相信一定是他自己在什么地方讲过^①），他在伯明翰应邀去参加一个聚会，晚宴以后，他抽了点烟，躺在沙发上睡去，别人发现他躺在那里，大吃一惊，他突然醒来，揉揉眼睛四下张望，然后便绘声绘色地讲述起他梦中所见的三重天上的景致，一口气讲了三个小时，大家更为惊愕不已了，他的叙述与骚塞^②所见的末日审判的幻象迥然有别，与其他关于末日审判的幻象也不相同，布里奇大街秘密党的书记穆雷先生^③就私藏着后一类的记述。

回家路上，一个声音在我耳边回响，那是幻想的声音；我眼前出现一道光亮，那是诗歌的面庞。前者至今仍在回响，后者至今还没有离开我的身旁！柯尔律治确实在哲学的领域与我半路相遇，否则我是不会被他的富于想象的信条吸引过去的。直到我再度与他会见之前，我始终怀着一种既不安又愉快的感觉。那几个月里，冬天的寒风对我表示欢迎；春风则给我以安慰和灵感。金光四射的落日，夜空中银辉闪烁的星星，照耀着我的行程，为我展示新的希望和方向。我定于春季去访问柯尔律治这个想法始终萦绕在我的脑际，与我的全部感情交织在一起。我按时给他去了信，并收到了回信，他建议我把预定的访问推迟一至两周，并且热诚地鼓励我届时要实现自己的诺言。推迟访问非但没有挫伤反而增加了我的热情。其间，我到朗戈仑谷走了

① 参看柯尔律治《文学传记》第十章。

② 骚塞(Robert Southey, 1774—1843)，英国浪漫主义诗人。

③ 穆雷(Charles Murray) 设立在布里奇大街的一秘密组织的头目。约翰·亨特因为出版了拜伦的《末日审判记》而被该组织以“煽动反叛”罪处决。

一趟,使自己对神秘莫测的自然景色具备一点感性认识;我承认我是完全着了迷。在那些日子里,我一直在阅读柯尔律治的《逝年颂》中关于英格兰的描述,我将诗句与眼前的景物一一加以对照,心中充满着爱^①。对我来说(在某种程度上),那条河谷是一种新的存在的发源地:在谷底蜿蜒而去的小河里,我使自己的灵魂在赫利孔山^②的圣泉里受到了洗礼!

我回家以后不久,便以一种轻松愉快的心情和矫健的步伐开始了我的旅程。我一路上要穿越沃尔赛斯特和格罗赛斯特,要经过厄普顿,在那里,我想起了汤姆·琼斯和这位笨伯的冒险经历^③。记得有一天,我浑身上下淋得透湿,找了一家小客栈歇脚(大概是在图凯斯伯里),整整一宿,我端坐灯下,读着《保尔与弗姬尼亚》^④。我的充满青春活力的身体被阵雨浇透,那是何等的快意!怜悯和同情,点点滴滴飘洒在我的书页上,又是何等的甜美!我回想起柯尔律治对该书的一句评语,书末出现这样一个场面,在航船即将沉没的生死攸关的时刻,船上有一个男人脱掉衣服游向女主人公,去援救她的生命,而她却转过脸去不予理睬,柯尔律治说,没有比这一行为更能反映法国人举止的粗鄙和想象力的堕落了。难道这种时刻还想到那一套虚礼?一次,华兹华斯与我泛舟在格拉斯米尔湖上,我向他暗示,他的《关于几处地名的由来》中,有几首诗的诗意借用了《保尔与弗姬尼亚》里的地方题铭。他不肯承认,反而列举了某些并无差异的区别来

① 原文为意大利文。

② 赫利孔山,希腊神话中阿波罗和文艺女神们居住之处,喻为诗思的源泉。

③ 参看菲尔丁的《汤姆·琼斯》,第十章。

④ 伯纳丁·德·圣皮埃尔所作感伤爱情田园诗。

坚持说是他的独创性。在他看来，把借来的东西稍加变化就已足够；只要增加或省略某些东西，就能与他人所作相媲美，就包含了他的感情精华。由于出发提前，我比约定抵达的日子早到两天。这两天，我寄宿在布里奇渥特。我独自去河边漫步，河水卷着泥沙而去。当我感到厌倦时，便回到客栈，翻阅《卡米拉》^①。就这样，我读书，看画，上剧院，听着，想着，有什么高兴的事就写点什么，怡然自得地打发日子。其实，我只需要一件东西就能得到幸福；而缺了它，就等于缺了最宝贵的东西。

我到达那里，受到殷勤款待。奈特·斯多威一带乡间景色十分优美，四处山峦起伏，一片葱绿，不远就是海滩。几天前，我才站在汤顿附近的小山上向它眺望过，上一次到这里来是在二十年前。生活的蓝图在我眼前展开，如同展现在脚下的乡野一样！下午，柯尔律治领我去俄福克斯顿，这是圣·奥宾家族的一座浪漫式的古老宅第，华兹华斯就住在那里。当时，宅第由诗人的一位朋友所有，但归他随意使用。那年月（法国大革命刚刚过去）似乎还不是白送人情，不要报酬的时代。倘若敞开心扉，在那“包裹着我们个人利益的鳞甲”之下，还有可能看到一股从人们心田淌出的暖流。华兹华斯出门在外，家务由他的妹妹料理，她以粗茶淡饭招待我们；我们可以毫不拘束地翻阅她哥哥的诗作《抒情歌谣》，这些诗当时还只是手稿形式，与《西比里恩诗草》^②一样。我怀着初学者的崇敬，随手翻阅了几首，感到一种极大的满足。当夜，我躺卧在一间旧屋里，四周挂着蓝色的帷帐，

① 范尼·伯内所著的长篇小说。

② 《西比里恩诗草》(Sibylline Leaves)，原意为“预言”，柯尔律治以此作为他于一八一七年出版的诗歌的标题。

挂着乔治一世、二世时期的圆面孔的家庭肖像画。临窗望去，宅第与一个公园毗邻，倾斜的山坡上是一片树林，黎明时分，可以

——听见喧闹的雄鹿在交谈。①

当我们年幼时(那时，我尤其有这样的感觉)，我们的想象力是实实在在的。我们处于沉睡与苏醒之间时，能瞥见一些稀奇古怪的形状在影影绰绰却又辉煌灿烂地闪光，将来总有一些东西比我们眼前的东西更加美好。如同在睡梦中充沛的血液给与大脑所想象的东西以温暖和真实性，在青春年少时，我们的思想也被蓬勃的朝气所包裹、滋养；我们无牵无挂幸福地呼吸，未来的重任推动着心脏有力搏动，我们对真与善寄托了不可动摇的信心。随着年事增高，我们将贮存的欢乐和希望耗竭一空。我们不再被小羊羔的鬃毛包裹着，不再在乐土之中让人抚慰。我们品尝生活的乐趣时，其精神实质一消失，感觉就变得腻味，除了留下一些幻象——过去一切的无生命的投影以外，其它荡然无存！

那天清晨，我们于早餐以后去公园散步。大家坐在一株横倒在地上的老栎树的树干上，柯尔律治以洪亮圆润的嗓音高声吟诵起《贝第·福伊》歌谣②。对此，我并没有持挑剔和怀疑的态度，诗中反映出一定的真实与自然，我以为其余部分也不过尔尔。然而，在《荆棘藜》，《疯母亲》和《一位可怜的印度女人的哀怨》中，

尽管骄傲，尽管背离理性③，

① 引自琼生《致罗伯特·罗思勋爵》。

② 华兹华斯所作《傻小子》，与以下提及的几首一并收入《抒情歌谣集》。

③ 引自蒲伯《论人》，第一章。

我感受到一种更为深沉的力量和悲怆，这些当然都是人所公认的这位作家的特点；另外，我还感到了一种新的诗风，新的诗意。我觉得它有一种从刚刚耕翻过的土地中腾起的芳香，或者说

当新的一年立足未稳的时候^①，

迎面扑来的第一阵春风所带来的清新感。当晚，柯尔律治和我步行回到斯多威。他一路上高谈阔论，象是在传布

上帝，预见，意志和命运，

永恒的命运，自由的意志和绝对的预见！^②

两旁的树丛应声作答，精灵出沒的溪涧和瀑布在夏夜的月光下熠熠发亮！华兹华斯不尽相信这一带的迷信传说，因此，他的诗歌中只有物质实体，只有实实在在，它只依附于一种可以触摸到的东西，或往往是微不足道的东西，柯尔律治对此叹息不迭。他的天才不是从天而降的精灵，而是一朵破土而出或绽放于碧绿枝头的鲜花，那嫩枝上还有一只金翅雀在歌唱。他说（如果我没有记错），他的这一缺陷仅限于描述性的作品，而他的哲理诗则具有一种广泛而崇高的精神，他的灵魂犹如一座宫殿矗立在宇宙之中，仿佛是凭借直觉而不是演绎去发现真理的。翌日，华兹华斯从布里斯托尔来到柯尔律治的别墅。当时的情景至今历历在目。他的外貌与他的朋友所描述的有几分相像，只是显得更加干瘦，更象堂吉诃德。他穿着古怪（就那服饰不拘一格的时代而言），一件咖啡色的粗绒布上装和一条条纹马裤，走路左右摇摆，

① 引自汤姆逊《四季》中的《春季》。

② 引自弥尔顿《失乐园》，第二章。

一副悠闲自得的神气，与他笔下的彼得·拜尔不无相似之处。他的双鬓显示出他长期思虑过度，他的目光炯炯有神（仿佛具有透视能力），前额高而偏窄，鼻子具有罗马人的气度，双颊布满一道道的皱纹，显示出他的刚毅，嘴上有一种想大笑的抽动，与他严肃而崇高的面部表情大不一致。钱特雷^①为他所塑的胸像缺少这些显著的特征，但那是要他故意将它塑得无棱无角、沉闷笨拙的；海顿^②在《基督来到耶路撒冷》中所画的他的头像，与他持重沉思的表情极象。华兹华斯坐下，他谈吐大方自如，嗓音清扬激越，但夹带着浑厚的喉音和一种浓重的北部方言所惯有的吓吓声，象酒浆上泛起的浮渣。他一把抓起桌上的半块乳饼，狼吞虎咽大嚼起来，并得意洋洋地说，“在认识当今生活的乐趣方面，他与经验的结合并不象骚塞先生那样硕果累累。”在布里斯托尔，他观看了蒙克·刘易斯^③的《古堡幽灵》一剧，对它极为称道。他说，“它太配观众的胃口了，简直象手套戴在手上一样。”但是，按照新派的原则，即宁愿拒绝而不愿迁就公众的反应，这种哗众取宠^④的做法是不足为训的。华兹华斯往格子窗外瞥了一眼，说道，“那金色河滩上的落日多美啊！”我不由暗暗思忖，“这些诗人观察自然的目光是何等奇特！”此后，每当我看见夕阳映照在物体上，就会感到一种新的发现，或者说，会从内心感谢华兹华斯为我作出的新的发现！次日，我们又步行前往俄福克斯顿，华兹

① 钱特雷(Sir Francis Legatt Chantrey, 1781—?1841)，英国雕塑家，肖像画家，尤擅长塑胸像。

② 海顿(Benjamin Robert Haydon, 1786—1846)，英国历史画家，华兹华斯和济慈都为他写过十四行诗。

③ 蒙克·刘易斯，即马修·刘易斯(Mathew Gregory Lewis, 1775—1818)，英国小说家、戏剧家、诗人，因写恐怖故事《修道人》(The Monk)而得绰号蒙克(monk)。

④ 原文为拉丁文。

华斯在旷野上为我们诵读彼得·拜尔的故事，他的面部表情和他的声音都表明，他本人的评价与后来某些批评家的看法大相径庭！且不说别人如何看待这首诗，“他的面颜就是一部书，人们从中可以读到各种奇异的事情”^①，他的语调预示了主人公的命运。柯尔律治和华兹华斯的吟诵都具有一种神韵，能象咒语一般镇住听者，使他完全失去判断优劣的能力。或者，他们已经习惯于用这种扑朔迷离的效应来蒙骗自己。不过，柯尔律治的声腔神态显得更加充实，更富有生气，也更加变化多端；而华兹华斯则显得更加心平气和，更加持久，更加内向。前者可以用更富有戏剧性来形容，而后者则更加抒情。柯尔律治告诉过我，他喜欢在崎岖不平的道路上或穿过缠人的灌木枝杈时构思；而华兹华斯总是（只要可能）在笔直的砾石小径上踱来踱去进行写作，或者选择一个清静的处所，使诗流不受任何外来的干扰。我们当夜返回住处时，我与华兹华斯进行了一场有关玄学的争论，而柯尔律治则一直在向他的妹妹解释夜莺鸣唱时的不同音律，不过，我们俩谁也没能把自己的意思表达清楚。诗人的朋友汤姆·普勒用树皮搭了一座凉亭，我们每天下午都去那里闲坐，在两棵枝叶婆娑的榆树下聊天，一边聆听着蜜蜂的嗡嗡低吟，一边大口大口地喝着甜啤酒，就这样，我在奈特·斯多威一带度过了三个星期。我们决定远足一次，沿着布里斯托尔海峡一直走到林顿。柯尔律治，约翰·切斯特和我步行出发。这位切斯特先生是斯多威的本地人，也是喜欢听柯尔律治谈话的人当中的一个，他听到他谈话如同苍蝇闻到蜜香，离巢迁居的蜂群听见敲击铜盘的声音一般。他紧追不舍，“象跟踪猎物的猎犬，从不吠影

① 参看莎士比亚《麦克白》，第一幕，第五场。

吠声乱叫一通。”^①他的上身穿着一件褐色布外套，脚蹬一双皮靴，下身是一条灯芯绒马裤；他的身材不高，有点罗圈腿，走路拖遑，象一个手拿榛树枝的赶牲口人，此时，他象一个奔跑在要人马车左右的脚夫，一颠一颠地疾步跟随在柯尔律治身边，惟恐遗漏掉他说的一言半语。他告诉我，他个人觉得柯尔律治是个了不起的人物。但他极少开口，一路上几乎没有发表意见：然而，我们三人之中，如果让我作选择，我倒情愿当约翰·切斯特。他后来随柯尔律治到了德国，那里的康德派哲学家们都不知如何把他归类才好。当约翰与他的崇拜偶像同席而坐时，他感到无上荣耀，瓦尔特·司各特爵士或布莱克伍德先生^②与国王同席时的心情恐怕也莫过于此。我们经过了右侧的邓斯特，这是介于山崖与大海之间的一座小镇。我至今仍记得，棕色的小镇在四周山林景致的衬托下，犹如我所看到的盖斯帕·普山^③或多门尼契诺^④的风景画，那样清新、纯美、适意，使我心向神往。我们整整步行了一天——（我们的脚步正好叩着柯尔律治说话的节拍）——穿过了玛恩海德，又经过了布鲁安卡，直到将近午夜时分才到达林顿。我们好不容易找到了住处，敲门半天才把主人唤醒。店主让我们美餐一顿火腿片和荷包蛋，使我们的疲乏和不安得到了某种抵偿。一路的景色当然美不待言。我们在俯视海峡的深褐色的长着灌木的荒坡上走了不知多少英里，远处是威尔士群山，我们不时得穿过离海边不远的一些很少遮掩的山谷，

① 参看莎士比亚《奥赛罗》，第二幕，第三场。

② 布莱克伍德(William Blackwood, 1776—1834)，英国出版商。

③ 普山(Nicolas Poussin, 1594—1665)，法国画家。

④ 多门尼契诺(Dominico Zampieri Domenichino, 1581—1641)，意大利画家。

两旁嶙峋的山石象走私犯的苦脸。接着，我们又沿着一条蜿蜒小径攀登圆锥形的小山，穿过一片小树林后，登上了山顶，山顶光秃秃的，宛若僧侣剃度后的法顶。远方水天交接处有一条光桅杆的小船，我对柯尔律治说，那小船在一轮火红的夕阳映照下，很象他的《古舟子行》中的怪舟。林顿的海岸线变得愈加嵯峨醒目。有一处名叫“岩礁谷”（我揣度大概只是它的雅号），位于高出海面的两堵绝壁之间，它的底部是个空洞，海浪喧啸而入，海鸥盘旋其上，嘎嘎的尖叫声不绝于耳。绝壁的顶端横搁着一块块石头，仿佛是某次地震把它们抛掷在那里，绝壁的背后是一片格子阵般的险陡的岩礁，如同“巨人的堤道”^①。我们在客栈小憩时，下了一阵雷雨。柯尔律治光着脑袋夺门而出，说是要去领教一番“岩礁谷”中各种自然力的交锋，可是，乌云象是在同谁赌气，只哼哼唧唧怒吼了几声，洒落下几滴清新的雨珠就消失了。柯尔律治告诉我，他与华兹华斯拟将这里作为一篇散文故事的背景，与《埃贝尔之死》^②相仿，但立意要更高，不过，他们却不了了之。第二天清晨，我们在一间古色古香的客厅里享用了一顿丰盛的早餐，茶，吐司，鸡蛋，还有蜂蜜，眼前是一箱箱蜂巢和一个长满麝香草和各种野花的花园，我们吃的蜂蜜就是从这些花草中采酿的。早餐时，柯尔律治谈起维吉尔的《农事诗集》，但未见其高明。我觉得他对古典和高雅作品没有什么感情。我们在这间屋子的窗座上发现一本几无破损的《四季》，柯尔律治惊呼，“这才是传世之作！”他说汤姆逊^③不仅是一位好诗人，简直应该说是一位伟大的诗人；他的诗意自然，但文体却俗不可

① 在北爱尔兰海岸边，矗立着的一块块巨大岩礁，人称“巨人的堤道”。

② 瑞士诗人萨罗门·盖斯纳所作。

③ 汤姆逊（James Thomson, 1700—1748），英国诗人。

耐。说到库柏^①时，他称他为现代诗魁。他还说，《抒情歌谣集》是他与华兹华斯进行的一项试验，他们完全抛却了诗的遣词造句的技巧，只用亨利二世以来最通行的大白话入诗，这些歌谣旨在了解公众对他们迄今所创作的这种更为自然质朴的诗体接受的程度。他对莎士比亚和弥尔顿进行了一番比较，说“几乎谈不上更喜欢谁。在艺术上，莎士比亚只是一个毛头小伙子；身高体壮，远比弥尔顿活跃，但他从未达到成人阶段；即使到了那个年龄，也不是一个成人，而是一个怪物。”他对格雷^②嗤之以鼻，对蒲伯^③简直不能容忍，尤其讨厌后者的诗体，他认为“这些专写对句的诗人，耳朵都有健忘之嫌，他们不懂得保持通篇的和谐。”他觉得朱尼斯^④几乎不配被称为作家；对约翰逊博士感到厌恶；认为博克是一位远在福克斯^⑤和匹特^⑥之上的演说家和政治家，但他觉得就文体的华美、比喻的丰富而论，他远不及前辈散文家，特别是杰利米·泰勒^⑦。他喜欢理查逊，却不喜欢菲尔丁；我也无法使他欣赏《卡里布·威廉》^⑧的优美之处。^⑨简而言

① 库柏(William Cowper, 1731—1800), 英国诗人。

② 格雷(Thomas Gray, 1716—1771), 英国诗人。

③ 蒲伯(Alexander Pope, 1688—1744), 英国诗人。

④ 朱尼斯, 至今仍不明身份的一位作家的笔名, 一七六九至一七七二年間, 他发表一系列文章攻击乔治三世和许多当时的政界要人。

⑤ 福克斯(Charles James Fox, 1749—1806), 英国政治家, 演说家。

⑥ 匹特(William Pitt, 1759—1806), 英国政治家。

⑦ 泰勒(Jeremy Taylor, 1613—1667), 英国主教, 作家。

⑧ 《卡里布·威廉》, 威廉·戈德汶的一部小说。

⑨ 他对克劳德和拉斐尔的画一无所知, 不过, 我当时与他也相差无几。现在, 他时而会对陈列在比萨的布法马尔科等人的画稿发表一通高见, 特别是其中的一幅, 画的是死神在空中挥舞着战刀, 世上的伟人在战刀下索索颤栗, 乞丐和可怜的人们则向死神长跪, 祈求超度。当然, 他任何时候都是能理解这样一个广泛而深刻的主题的。——原注。

之，他对自己所喜爱的作家具有深刻透辟的见地，仲裁是公正的；然而，他在表示自己的嫌恶时，却暴露出反复无常、偏执和成见。整整一个上午，我们在“布满浪痕的沙滩”^①上一边漫步，一边闲谈，记得我们曾遇见一种别致的海草，约翰·切斯特还告诉了我们它的俗称！一个渔夫对柯尔律治说，有一个男孩，前天淹死了，他们曾冒着生命危险去援救他。他说他“自己也不明白他们为什么会那样奋不顾身，可是，先生，我们相互间有这样一种天性。”柯尔律治对我说，这是对我（还有巴特勒）所坚持的无私性的最好注释。我另外又提出一个论点，以证明相似并不仅仅指联想，我说沙滩上的痕迹使人联想到人足，并非因为它是人脑中原有的人足印象的一部分（虽然它很清晰），而是因为它的形状与人足相似。他对这个正确的立论表示同意（在其他地方，我为对此感兴趣者作过更详细的解释），约翰·切斯特默不作声地听着，这倒不是因为他对这个话题本身有兴趣，而是因为他对我竟然能告诉柯尔律治一点他不了解的新东西而感到惊奇。第三天早晨，我们回到住处，柯尔律治指着山谷中袅袅升腾的炊烟说，那就是几天前的夜里，我们看见黑暗中闪烁着星星点点亮光的地方。

到达斯多威后的一、两天，我们又上路了，我返回自己家中，他去德国。那是一个礼拜天的早晨，他将去汤顿替杜尔明博士布道。我问他是否有所准备，他说还没有来得及考虑，但分手以后就得立即着手准备。我没有去听他的讲演，这是一个过失，但当晚我们在布里奇渥特又碰面了。第二天，我们步行一整天，到达布里斯特尔。我记得，当我们坐在路旁的井台上喝水休息时，

① 参看柯尔律治《古舟子行》。

柯尔律治又向我重复起他的悲剧《追悔》中的一些描述性句子：应该说，他的这次亲口朗诵，比几年以后在德鲁里街舞台上埃利斯頓先生^①的朗诵更加出色——

啊，记忆！让我远离世人无谓的纷争吧，

请赋予那些情景以永恒的生命。

此后，我约一、两年没有见到他，那时候，他正在德国的哈兹森林一带周游，他的回来象彗星出现一样突如其来，出人意料，与他离去时截然不同。过了一段时间，我才结识了他的好友兰姆^②和骚塞。骚塞的腋下总夹着一本摘句笔记（如同我初次见到时一样），而兰姆则总是口中念念有词地重复着一句名言。那是在戈德汶家里，我见他与霍尔克罗夫特和柯尔律治在一起激烈地争论究竟哪一种人最好——过去的人，还是未来的人。兰姆说，“我要一种未来也无法达到的人。”这句话成了我们之间友谊的开端，我相信，这种友谊仍然在继续。——关于这一点，暂时就说到这里。

余后的事待我另换韵脚，

在下一回中再作分解。^③

盛 宁 译

① 埃利斯頓，当时的著名演员，柯尔律治的《追悔》于一八一三年在德鲁里街剧院上演。

② 兰姆(Charles Lamb, 1775—1834)，英国散文家，批评家。

③ 引自华兹华斯《鹿跳泉》。

约翰·亨利·纽曼^①

论诗——兼评亚里斯多德的《诗学》

(1829)

这部著作^②很适宜完成它的宏旨，即阐释古希腊戏剧。青年学生涉猎古典文学中这一极其困难的领域，通常缺乏十分必要的准备，或相应的辅助读物。且不说他们一般都缺乏戏剧史方面的知识，尽管这对透彻理解古希腊戏剧作品的特性是必不可少的，然而，也许现在还有人以为它与尚存的希腊剧本没有多大关系，缺少它算不了什么；也不说他们不懂得戏剧的独特语言及其格律，当然，才气超群的人，如果深入钻研，也许能够独立克服这方面的困难；至少由于对古代戏剧舞台的运用缺少明确的了解，他们对希腊戏剧就只能一知半解。演出的场合，剧院的形式和一般处置，各个演员的职责及其位置，歌队的性质和作用，场景本身的安排，这些都是这一研究领域中的基本课题，但是它们通常都被忽视了。我们面前的这本书汇集了有关戏剧批评、戏剧史和遗存的古代戏剧方面最有用的专论全文或片断，其中选录了本特莱^③关于《致法拉雷书》的论文和施莱格尔^④关于戏

① 约翰·亨利·纽曼(John Henry Newman, 1801—1890), 英国评论家, 神学家, 牛津运动的创始人。

② 指《希腊戏剧, 或希腊戏剧的历史、文学和批评》, 纽曼以这本书为引子发挥了他自己关于悲剧和诗的理论。

③ 本特莱(Richard Bentley, 1662—1742), 英国文艺批评家, 曾论证《致法拉雷书》系伪造。

④ 施莱格尔(Friedrich Schlegel, 1772—1829), 德国文艺批评家。

剧文学的专著的部分内容,特威宁译亚里斯多德《诗学》中比较重要的章节,道斯、波森、埃尔墨斯累、塔特和《博物院论坛》撰稿者的批评文字。

如果我们一定要对这部有益的文集吹毛求疵,我们可以说它汇集了过多精选的批评资料。学生有了如此丰富的材料,他们便不必再动脑筋,运用自己的判断力了。目前,不少专为大学生写的著作都存在类似的问题。由于过分推崇缜密的学术性,而为学生提供大量细枝末节的事实材料。学生死记硬背这些知识于事无补,只有亲手获得它们,才能有益于他们的才智。一个学生是否知道“不是”,或“当然”^①的分量,比较说来,是无关紧要的;如果他能或多或少游移于语法家和批评家的影响之外,独自进行体察、比较、归纳,这必定能大大提高他的敏锐的观察力和鉴赏能力。如果外界的帮助使语言的掌握变成了机械的活动,那么,这种帮助就是冗赘多余的。评论家能够驱策人的才思,并给人以启迪。纵观广阔的批评领域,他们所能作的也仅此而已,如果批评的领域缩小到局限于追求纯学术成就,那就难免失于思想僵化,使本来就很狭窄的观点更加呆板。以上意见指的是现时特定的流弊,并非针对我们手头这部杰出的著作而言。因为,对它仔细揣摩可以锻炼我们的思维。运用知识以提高智力,熏陶道德情操,这一点总是被人们忽视。人们都知道占有知识是件好事,所以,在一切学科领域都想找到一条捷径,从而免除学习中的艰苦劳动。殊不知正是漫长的、艰巨的学习过程,才是一切学科领域中一个重要的受益途径,也是许多学科领域中的主要受益途径。

① 原文为希腊文。

我们再扯下去，就要和《希腊戏剧》涉及的内容相去太远了，让我们言归正传，结合这本书所引录亚里斯多德的理论，谈谈我们自己对希腊戏剧以及一般诗歌的认识。一本权威的文集（《希腊戏剧》大体上就是这样一种著作）一般不另需要长篇累牍的评介，不过为研究古典文学的学生计，将书中所收文献的共同基点加以阐述，也许不无好处。

亚里斯多德认为，悲剧的卓越之处有赖于它的情节——既然悲剧本身分明是情节的展现，那么没有人能否认他的论点在理论上是正确的。他特别注意情节结构，确定题材的范围，规定各部分的比重，他计划了从复杂的纠葛直至作出妥贴恰当、令人满意的布局的全过程，他研究如何使事件的展开扣人心弦，感人肺腑，他说明如何使性格的展现服务于剧情的发展，都是从上述观点出发的。他的通篇论著饶有趣味，弥足珍贵。不过，用科学原则来规定悲剧的理想的美是一回事，说明某一流派剧作的实际的美又是一回事。希腊悲剧作家一般在情节结构上技巧并不娴熟。这就说明，亚里斯多德说的是悲剧应该如何如何，而不是告诉我们希腊悲剧实际上如何如何。其实，这正是这位哲学家的本来意图。希腊戏剧既然享有如此广泛、如此久远的声誉，它的优美又不是因为恪守了批评艺术的严格箴规，我们便应该探求一个究竟。

希腊悲剧的魅力通常不产生于严格、合乎情理的情节，这肯定是事实。剧情也不引人入胜；它不是渐进的，连贯的，它只不过是戏剧不可或缺的条件，或是表达比它自身更为重要的主题的手段。它常常是静止的——常常无定规——要么引不起悲剧结局，要么达到这个结局时动作收不住。埃斯库罗斯的剧本中，剧情简朴自然——七个剧中有四个剧几乎没有什么情节；虽说

在索福克勒斯的剧中，情节的作用较为显著，而他的《俄狄浦斯在科罗诺斯》仅仅是一系列事件的串连，《埃阿斯》中兼收了两个互不相干的故事；《菲罗克忒忒斯》表面上很热闹，但剧情和结局没有多大联系。欧里庇得斯在情节设计方面的马虎是众所周知的。由此看来，应当把情节看成是引进戏剧人物的手段，而不应认为是诗人艺术的首要目的。剧本的特点、诗意并不寓于情节之中，而是体现在人物、情感和辞令方面。要向我们的读者把这一点说透，恐怕需要对若干细节进行一番仔细的考察，这是本文的宗旨所不许可的。不过，略举几个贴切的例子，可以起到举一反三的作用。《俄狄浦斯在科罗诺斯》和《菲罗克忒忒斯》是索福克勒斯最优秀的两个剧，两者的情节都不引人注目。可是，前一个剧，特别是安提戈涅和俄狄浦斯与波利尼克思对话的一场，对这两个人物的刻画以及由歌队提供的对气氛的种种描绘多么纤巧细腻！而《菲罗克忒忒斯》的主要魅力正在于尤利西斯的精明与尼俄浦托莱姆斯的天真坦率和落难的非罗克忒忒斯的单纯质朴形成的鲜明的对照。我们还可以举《普罗米修斯》的例子。它几乎没有情节，但它通过形形色色人物的组合，表现了精神和自然。这里面有新一代神祇的顽敌，有八面玲珑政客式的、顺风使舵的河神俄刻阿诺斯，有忠贞不渝、悲天悯人的河神的女儿们，还有篡位神主的心腹和爪牙赫耳墨斯。同样，《七将攻忒拜》的美与情节的关系也不大。此剧事件不多，而歌队为它增色添彩，使它引人入胜；全剧终了安提戈涅的一段话，可以与任何剧本的独白相媲美，可是严格说来，它并不是该悲剧的组成部分，因为此时的悲剧早该告一段落了。不拘一格的欧里庇得斯创造了多种形式的美，其中更为人们瞩目的有《厄勒克特拉》里阿尔刻斯提斯和克吕墨斯特拉的性格；《美狄亚》中的独白；阿波罗神殿

执事伊翁的栩栩如生的处境；《俄瑞斯忒斯》幕启的一场；《希波吕特》里费得尔与她的侍从，以及《菲尼基妇女》里的老人与安提戈涅的对白。——这些片断不是与情节发展没有联系，就是自身比情节更为重要。因此说，事实上希腊戏剧并不是依照一定的科学原则创作的。它纯粹是想象的再创造，除了表演之外，没有其它目的和意义。神祇、英雄、国王和贵妇登台又退场：他们出场的理由可能很充分，也许很勉强，不管是哪种情况，我们没有权利追究。这个问题无关大局。让我们来聆听他们和谐庄严的话语，那表达悲痛、欢乐、同情、或宗教情感的不同声音，还有那歌队充满激情的颂歌。何必打断天才诗人如此超凡脱俗的表演，而将它视作日常琐事，发一些无端的询问，说什么悲剧结局之前的情节不完整！诗剧的各个部分都洋溢着美的精神。我们可以将希腊戏剧比作意大利派的音乐，其妙处是用非常质朴、一致的风格来包罗极其丰富细致的内容。它们凭藉的手段分别是表演和声音，但表现的都是优美、幻想、悲怆和情趣。

也许有一两出佳剧果真符合亚里斯多德提出的理论原则，但从总体上看，希腊悲剧具有鲜明而独特的长处。某些原则，不管正确与否，仍能导致另一种优点，但我们不应听任那种根据这些原则作出的批评，而抹杀希腊悲剧自身的特点。我们希望这一点已说明白了，下面我们将更加不揣冒昧，竟要来探询一下亚里斯多德提出的原则是否适用于第一流戏剧。根据这些原则，情节不仅是传达更富有诗意的内容的媒介，必须合情合理，不可矫揉造作，而且是表达悲剧效果的唯一合法渠道，需要精心设计，力求错综复杂。这样，诗人势必分散注意力，不能自然地表露悲怆情感或想象，却不得不煞费苦心来构思情节。为了说明

这个问题，我们想分别将三个悲剧诗人的三个剧：《阿伽门农》、《俄狄浦斯王》和《酒神的伴侣》进行一个概括的比较。如果运用亚里斯多德的原则，我们一定会发现，情节最完美的剧是最缺少诗意的。

在这三部剧中，批评家们经常将《俄狄浦斯王》的剧情推为对素材进行精心选择、巧妙结合的典范。从这一点上说，该剧确是一部出色的佳作。剧情从开始到终止的发展线索如此明彻、准确、肯定、有力，令人叹服。俄狄浦斯的性格刻画得很细腻，符合剧情的发展。

在埃斯库罗斯的《阿伽门农》里，那可怕的秘密——这是注定的厄运，一个在人心中酝酿已久的罪行——是极其缓慢而艰难地揭示出来的。这个剧的歌队有着极其重要的作用，这在《俄狄浦斯王》中是没有的。歌队的叠唱为这位世袭君主和灵柩罩上了一层祖上的荣光，但如果将它安在靠偶然机遇登上忒拜王座的俄狄浦斯身上，就显得很不合适。在阿伽门农登场之前，歌队深深地吸引着我们。它是预示未来的喉舌，不是受命于天而是受雇于天来宣告那临头的大难。紧接在守望人语义双关的开场白之后，歌队登台了。歌队队员们似乎因为预感到他们不能为之辩护，又无法加以分析的苦难和罪行而心情沉重。他们的忧虑是剧情借以向前流动的河溪——一切的一切，甚至于喜讯，全被深沉的悲怆蒙上一层阴影。阿伽门农上场之后，歌队让位给卡珊德拉。她是真正神传的女先知，始用隐语，后用明言，一直不停地说到遭到背叛的国君开腔，亲口告诉我们他挨了致命的一剑。情节的简单构成特殊的美。阿伽门农的死，在剧的开头已有暗示，直到末尾才完成。自始至终我们只能听到一个相同的音调，它越来越响亮，越来越强烈；这个基调不断增强，通过

赋格式的重复和模仿，最终形成雄浑的和声。事件的这种逐步强化，在《俄狄浦斯王》中是找不到的。

《酒神的伴侣》的情节也很简单。它描写忒拜人接受酒神崇拜的始末。酒神先剥夺彭透斯的理智，导致了他的毁灭，从而建立起自己神的权威。此剧的妙处在于这位忒拜国王一步步地精神错乱，这个过程描写得十分有力而且别具特色。如果它和宗教信仰没有联系，它便是一出喜剧。事实上，它含有对这位神的严肃讽刺。这位受到侮辱的神，战胜了一个盲目自大的凡人，将他当作一个任意捉弄的玩物。有格言道：“神让谁灭亡，先使他疯狂。”^①这是一则范例。剧的情节巧妙地回旋在崇高与怪诞之间，所以它既庄严，又幽默，不违反剧作的规范。歌队疯狂而欢乐的热情，老卡德摩斯和忒瑞西阿斯的傻笑，彭透斯的昏聩——他最终受到诱惑，换上女人装束，以便混入酒神的伴侣们中间——这些都为这个冒失的闯入者的悲惨下场起了烘云托月的作用。这出佳剧最新奇的构思恐怕要算受害者最初发现这位化了装的神祇那一幕了。彭透斯的疯癫使他能够看见酒神头上特有的角，当他清醒时却看不见它们。这个发现不但没有引导他向这位神祇顶礼膜拜，反倒使他更加愚笨和困惑：

看来你象一条公牛在前面引导我们，
你呵，头上长着犄角，原是一只野兽？
因为现在你的外貌确实如此。^②

① 原文为希腊文。

② 原文为希腊文，作者用英文注出。

总的来说，在天才欧里庇得斯的悲剧中，这是最受推崇的一部。它不象索福克勒斯的作品那样甜美而斯文，悦耳而丰腴，瑰丽而高雅；也没有埃斯库罗斯那样泼辣、强烈的悲剧色彩，可是它不仅哀婉动人，而且匠心独具，才思横溢，富于想象。

这两出剧诗意极浓，但没有精巧的情节。能不能就因此说它们比《俄狄浦斯王》逊色呢？《俄狄浦斯王》虽然不乏优美动人之处，但一点不象这两出剧那么充实和崇高。

必须承认，亚里斯多德更多的是将戏剧创作视为展示巧夺天工的技艺，而不是自由奔放地抒发天才灵感。根据这个原则，诗不是好诗，剧则可能是好剧。他的本意也许是仅仅说明最适于容纳诗意的外部结构，而不讨论诗歌自身的性质。若是这样，如果两者的诗不相上下，那么情节比较完美的剧理应受到赞许。看来，也许是根据这一见解，他把欧里庇得斯看作希腊剧作家中最成功的悲剧作家，尽管他对情节的处理没有定规。他最能唤起观众激越的情感，而剧的外部形式仅仅在这方面起辅助的作用。不过，这位哲学家太讲究章法，这终究会产生消极的而非积极的影响；章法应该是诗人情感和想象自然地因而也是无意之中产生的结果，而不应把它作为致力以求的直接目标，将它与情感和想象分离开来。如果单凭亚里斯多德遗留给我们的著作的片断来评价他的思想倾向，是很难做到公正合理的。他天性喜好解说理论体系，津津乐道于他那体察入微、勤奋的大脑提出的那些博大深邃、互有联系的观点。既然如此，我们也许有理由认为，他对诗歌创作的本质的看法太冷漠、太古板，似乎诗歌的美还不够精微细腻。一个词足以激发无穷的想象，也可以象符咒一样召唤出种种情感；不需要有持续的虚构，也没有它的位

置。①我们对这位最伟大的分析哲学家作的这个评判，还可以从他对诗歌快感产生的根源这个问题的论述上得到证明。他把这种快感和推理能力的满足视为一体，认为快感存在于因从创作中发现了同生活现实某种相似而产生的满足之中，即见因而晓义②的满足之中。

我们对这位名副其实的权威进行的评判，实有大不敬之处，为不致失礼，下面，我们将阐释他有关诗歌本质的总体理论，我们认为这些原则非常正确，且富于哲理。

亚里斯多德认为诗歌是表现理想。传记和历史表现单个的人物和客观的事实；诗歌则将自然的和生活的现象进行综合概括，它不按现存的模式，而是通过心灵的创造，在我们面前展示一幅幅的图画。忠实是传记和历史最根本的品质；诗歌的本质是虚构。诗不是别的，它是给人以快感的虚构的历史（培根语）。③它勾画出想象提供的完美，也是今天的世界所孜孜以求的极度的完美。不仅如此，诗把人们的注意力集中到一系列的事件和情景上，而把纷繁杂沓的现实抛在一边；它将事件进行精巧的安排，显现出它们内在的因果关系，各部分之间的相互依赖，并协调整体的比例。它不过是历史和传记的一种类型和模式。如果我们可以打个比方，那么它有些象物理学里尚未把重力和摩擦力等可能因素考虑在内的抽象的数学公式。因此，当它以它那超凡的优美景色来娱悦想象时，因现实生活的失望和

① 在《俄狄浦斯在科罗诺斯》中，盲眼的俄狄浦斯灵犀忽通，没有向导，自己走入死亡的地点。在我们看来，这比《俄狄浦斯王》的扑朔迷离的情节更有诗意，更感人。后者虽很有趣，但一读之后了无余味，而前者可反复玩读，十遍不厌（拉丁文）。——原注。

② 原文为希腊文。

③ 原文为拉丁文。

苦难变得破碎的心会从中得到安慰；心灵深处崇高的道德情感，在这个世界上寻觅纯洁和真理而不可得的时候，便会在诗中倾吐出来。

诗人的心里充满了优美和完善的永恒形体。这是他思维的素材，观察的手段和媒介——他所看到的一切，都因此带上了色彩。普通人的思想拘泥于个别事物，和这种普通人的、着重事实的思想相比较，诗人的思维方式具有独创性，独立性，这叫做想象力或创造力。它对物质和道德世界中一切伟大、辉煌的东西有着自然的感应。它将它们从混杂一团的日常现象中挑选出来，将它们结合在一起，组成诗歌创作的实体。它生活在自己的世界里，运用崇高、深情、精美的语言说话。譬喻是它与人交流的必要手段。平常的词句常常不能达意，又没有恰当的语汇传达神韵，隐喻便成了它用来表达强烈情感的唯一可怜的手段了。任何语言的诗都有其格律——这不过是诗歌内在的音乐与和谐的外部发展形式。真正的诗人决不会感到韵律是一种束缚。它能恰当地指出诗人的意思，诗人亦可以自由地、精心地选择韵律形式。

下面，我们来证明我们的理论适用于不同类型的诗歌。不过，为了避免误解而招致反对，我们有必要先进行一些说明。人们普遍武断地认为我们缩小了诗人的人数，请不要这样以为。我们没有贬低诗人，只是将某些作品或某些章节降格了，有时只是批评了表达诗意的手段。诗(poetry)这个词，含义模棱两可，既可用来表示诗歌的才能，也能表示这种才能的结晶，即诗歌作品。因此，这种说法看来矛盾，实际并不矛盾：一首诗不全是诗，有的章节很不象诗，有的章节根本不能算诗。我们的看法是，——不是说一个作家如果有时不能符合我们的要求就失去

了做诗人的资格——只要他们能符合这些要求，他们就是诗人。比如说，我们承认《伊利亚特》第九卷中的老菲尼克斯，或是《奠酒人》里俄瑞斯忒斯的乳媪，或者还有《哈姆雷特》中的掘墓人，这些人物俗不可耐，完全不配由那些作家来写。我们认为他们是这些天才放纵才情的产物。我们同时又承认，以上这些片断也偶有诗意盎然之处。矿物里的金属不时闪烁着耀眼的光，给那些无价值的杂质增添了光彩；但矿物毕竟不是金属。我们毋宁说，在莎士比亚的戏剧里，需要不时引进一些毫无诗意的成分，使气氛松弛一下，或者为了生动地表达某些晦涩的寓意，并且(可以说)与读者的想象发生交流。这些附加的成份，固属必需，但其本身并不美，也不会给人快感。我们有时虽不能否认一首诗偶有优美之处，然而当我们看到美竟寓于那样不相称的内容之中，我们又不禁感到羞愧和愤慨。将这一点用来说明拜伦爵士后期写的一些不道德的作品，是非常恰当的。现在让我们进一步讨论我们提出的题目。

我们先看描绘诗歌。恩培多克勒^①的物理学和欧庇恩^②的动物志，都是用韵文写的。他俩都不是诗人——一个是物理学家，一个是野兽的传记作家。诗人也可以将生物学或物理学作为他创作的题材。但在他的笔下，它们不再是事实或原则的简单汇集，它们被涂上了并非自身具有的意义、美及和谐。人们常常夸奖汤姆逊有关自然的描述既新颖又缜密。这并非是对诗人的赞美，诗人的职责是将已知的现象在新的联系或媒介中表现出来。在《快乐的人》和《沉思的人》^③中，神奇的诗人先用欢声

① 恩培多克勒(Empedocles, 公元前约493—433), 希腊哲学家和科学家。

② 欧庇恩(Oppian), 公元二世纪希腊诗人。

③ 弥尔顿早期的两首诗。

笑语，后用沉思冥想将平凡不过的乡村生活图画涂上了色彩。^①田园诗描绘庄稼人、作物和家畜，柔化并修减了大自然的粗犷。维吉尔，有更甚者，如蒲伯等人，渲染过火——他们描绘的不是一般的、理想化的牧人，他们为我们画的是乡绅和情郎。他们的作品固然是诗，但不是田园诗。

诗的叙事和历史的叙事的区别可以用目前流行的带宗教色彩的“基于事实的故事”来加以说明。不要因为我们用它来举例，就以为我们赞成这些故事。故事的作者省略去许多细节，因为它们微不足道，不值得注意，或是因为它们与故事的主体无关，或是因为属于个别人物的古怪心理。他发现一系列相互关联的事件被时间和地点分离开来，或者，一个连贯的动作过程，头绪纷繁。他将故事的场面和延续的时间加以限制，将事件和情节浓缩，本来人物众多的故事变成少数几个角色的故事。他将冗长的争执不休的分歧写成简洁明晰的争论——他通过对话来展示人物——他根据情理处理素材，将天道之常突出出来。因此，他择其所要，组合材料，锤炼雕琢，添色增彩——实际上，他将故事诗化了。他的事实不再是真实的，而是理想的——基于事实的故事其实是从事实里概括出的故事。《贝弗利尔·皮克》^②和《布兰姆勃莱提的屋子》^③分别描绘了查理二世荒淫无度的时代。两者的叙述都饶有风味，但原因不同。后者的作者

① 将自然与寓意相联系，这正是虔诚诗人的描述诗歌的魅力所在。平庸的诗人将老人比作秋树——才华出众的诗人将这比喻颠倒过来，所以：葱郁的森林是那样的寂静！花儿和树木已完成了使命，默默地凋落，安详地隐退，象疲乏的老人，刚征服了高龄。——原注。

② 司各特的小说。

③ 霍拉修·史密斯的小说。

忠实于历史；而瓦尔特·司各特下意识地用他的诗情柔化并装点了丑恶的现实。埃奇沃思小姐^①有时为她故事中写的某些事件辩解，说这些事件“由于生活中一些奇怪偶然的机会而发生，而一旦见诸文字便觉得不可信。”这种解释表现了对虚构原则的误解——虚构是实际的完美化，严禁引入怪诞不经之谈。画家有时也有类似的出格现象，画一些罕见的落日或者光和形构成的其它怪异现象。但是埃奇沃思小姐的一部份作品中包括不少充满诗意的叙述。技巧是完美的——情节和人物都很自然，又不失之太真而不能取悦于人。

人物通过类似的过程得以诗化。作者根据亲身感受来描绘，把不自然的怪诞特征撇在一边，将悬殊的色调协调起来。如果有人说模仿的忠实是至高无上的品质，我们只须这样回答，果真如此，那么它引起的不是诗的快乐，而是辨认导致的快乐。一切小说和故事，如果引进了真实的人物，就失去了诗意。一幅肖像要有诗意，就该对人物作抽象的描绘。这是一种高难度的抽象，因为一幅画所要表现的只是一刹那。艺术家作画时，不必注意他偶然的姿势，服饰，一时的感情和动作，而应该绘出对象的神韵——好象他是根据头脑中的记忆，而不是根据模特儿那几次坐着的模样作画。一个平庸的画家以刻板的忠实态度作画，他的画是漫画。一个高明的艺术家着力陶铸他的作品，将令人不快的特征和刺目的个性画得隐而不显，既不失去强烈的真实感，又不使不经心的观众一眼就识破他艺术的秘密。埃奇沃思小姐写的爱尔兰人是真实的，而不是诗化的——她也不想将他们诗化。他们之所以有趣，是因为他们忠实。如果这些人物

^① 埃奇沃思(Maria Edgeworth, 1767—1849)，爱尔兰小说家。

也有诗意,那是在这些人物本身,而不是她的描绘造成的。她只是用词语准确地报导了生活中含有诗意的人和物。因此,如果一件功绩或事件本身很动人,就会使一个有才识的作家用最简洁无华的语言,无须另加润色,将它描绘出来。这就是说,行为自身的伟大已足以激发想象,或者,深深的苦难足以唤起感情的共鸣。用一句平常的话来说:让情节“为自己说话”。

不要以为我们的理论不主张在描绘人物时刻划个性,这本是虚构作品的主要魅力。创作作品不必为达到理想而回避人与人之间细微的差别,这种差别能使诗更加可信,更富有生气;要抛弃的是那些干扰想象中典雅细腻的情趣的东西,即那些悖逆自然、不可能、无目的、粗俗的东西,这样就可以从杂乱无章的一般行为和习惯中抽萃出美的因素,并将它连贯、流畅地表现出来。它也不排斥那些不完美乃至可憎的人物。创作一个脆弱或罪恶心灵的独创的构思可以有其内在的美。当故事的结尾把人物身上应受谴责的东西处理得当时,尤其如此。理查和伊阿古对情节起了辅助作用。人物高尚的道德情操有时候也可能变成失误。欧里庇得斯写的克吕泰墨斯特拉非常有味儿,这使剧本的主题——神圣的复仇几乎显得不公正。相反,麦克白夫人,那是杰出诗才的大手笔。她被最丑恶的罪恶所浸透,终于咎由自取,受到命运惩罚。但是,这一幅图画中没有任何东西使人倒胃口,却有丰富的内容以飨读者的想象。罗密欧和朱丽叶太美好了,不该走向情节所引向的结局——奥菲利娅和拉墨摩尔的新娘也是这样。在以上几个例子中,剧本有与正确的美不一致之处,因而没有诗意,我们不否认,祛除这些弊病,可能得不偿失;但弊病终究还是弊病。如果排除来世生活的概念,要让一个诗人满意地将天真无邪和最终的不幸联系起来,几乎是做不到的。为纪

念死者而赋之以荣誉，能减缓死别的无情。骚塞将来世生活运用得巧妙，令人折服。其他作家满足于给他们的主人公们以现世的幸福——骚塞拒绝给他的拉杜赖德，撒拉巴和罗德里克^①以眼前的快乐。他让他们历尽磨难，再让他们去另一个世界。他的主人公的死是故事的结束；上述主人公中至少有两人，他们的灾难结局几乎唤不起悲恸的情感，若指出这一点，有些读者可能会大吃一惊。如果说《罗德里克》一诗的结尾是忧郁的话，这产生于主人公先前的一些独特经历。

见解、感情、举止、习俗可以因表达得雅驯和光彩夺目而变得富有诗意。这一点在颂歌、挽歌、十四行诗和歌谣中可以看出。在这些诗体中，也许一个理念，或者比比皆有的现象被诗人赋上悲痛或高尚的品质。这类例子不胜枚举，歌谣《年迈的罗宾·格雷》便是其中之一，此外还有拜伦爵士的《希伯来歌曲》，开头的一句是“如果我的心那样虚假”；库柏的《献给母亲肖像的诗》；密尔曼^②的《安提奥奇的殉道者》中的挽歌；弥尔顿论他失明的十四行诗；伯纳德·巴顿^③的《梦》。论及形象的生动，我们可以列出：坎贝尔^④的《波罗的海之役》；或乔安娜·贝利^⑤的《红嘴鸦和乌鸦》；风格更崇高、华美的有格雷的《诗人》；或弥尔顿的《圣诞节晨赞》。这些诗写到的事实是人人熟知的，但经过诗的想象的润色，读起来有清新之感。请始终记住，我们举这些

① 为骚塞诗《凯哈玛的诅咒》、《撒拉巴》和《罗德里克，最末一个哥特人》中的人物。

② 密尔曼(Henry Hart Milman, 1791—1868)，英国诗人。

③ 伯纳德·巴顿(Bernard Barton, 1784—1849)，英国诗人。

④ 坎贝尔(Thomas Campbell, 1777—1844)，英国诗人。

⑤ 乔安娜·贝利(Joanna Baillie, 1762—1851)，苏格兰女戏剧家和诗人。

例子不是谈论这些诗，我们的目的是要论证我们的理论，并说明它适用于那些公认的诗歌佳作。

我们现在谈到的诗歌的范围比开始看上去的范围要广阔。它包括了象杨格的《夜思》和拜伦的《恰尔德·哈洛尔德》^①这样的道德和哲理诗。当前对这一类作品的评价里有许多低劣的见解。现时的流弊是误将雄辩当成诗。其实，和诗人的精确、质朴的风格相反，雄辩家的才能在于就一个简单的道理大发宏论。“因此，他说他常常将一件事情翻来复去，看它的不同的方面，目的是为了提出并发挥一个相同的思想。”^②这正是西塞罗本人了不起的艺术。他不管是演说，辩论或是戏谑，不将话题发挥得淋漓尽致，他是不住口的；他转弯抹角，从各种不同的角度谈同一个问题，但没有任何重复，不会使读者感到厌烦或恼火。这种本领就是能口若悬河地讲上一大串娓娓动听的句子，虽说这些句子言之有物，但它们的主要目的是取悦于听觉。那些流行诗歌将平常的思想大肆铺陈、用藻饰的韵文展现出来——这就被称为诗。《希望的快乐》^③就是这样写的，不过有高雅的情趣。但是这位诗人的雄劲、奔放的诗才在他的另一些短诗中达到了自然的峰巅。在《恰尔德·哈洛尔德》中，作者运用斯宾塞诗体洋洋洒洒、连绵不断地一气写下去，将一个主题展开，发挥，拔高，接着再写一个主题。这长诗象一篇冗长的墓前演说，哀叹那已被埋葬的幸福和欢乐。他对希腊、罗马和历次战斗中阵亡者的哀悼，带有发表赞颂演说的味道；在精心刻意描绘古代的辉煌建

① 在此我们还应提一提罗杰斯的《意大利》，如果这简略的介绍能传达我们对它的赞美。——原注。

② 原文为拉丁文。

③ 坎贝尔的一首长诗。

筑和雕塑时，他象是在告诉人们，它们才是诗篇，而他的章句只不过是夸夸其谈的评注。不过，尽管总的看来，这首长诗算不上最杰出的华章，它却是很有才气的。玉外纳^①可能是唯一用雄辩代替诗^②的古代作家。

精神哲学和自然哲学一样，也可以为诗歌起辅佐作用。一个常见的误解是将对内心世界的了解当作写诗才能。我们伟大的大师们知道得很清楚——他们用对内心世界的了解来为他们的艺术服务。在《哈姆雷特》、《麦克白》、《理查三世》和《奥赛罗》中，对人物精神世界的探讨只不过是诗人创作的素材。这些人物是理想化的；他们是特定的内在性格处于特定的外部环境所产生的结果，是决定独特、不可模仿的品质的所谓道德高度的各种条件综合作用的结果。哲学对诗歌的这种作用在克莱布的《大厅的故事》中屡见不鲜。这位作家的作品中有不少地方有伤高尚的趣味；但至少在这一首诗里，诗意浓烈。它表现两颗心之间以及它们与周围世界的作用和反作用。性格迥异，贫富悬殊，互不相识的两兄弟会聚了。他们的思维习惯，外部环境对形成这些习惯方面起的作用，他们各自评判世事的方式，他们相互吸引和相互排斥的地方，在日常生活中许多微不足道的现象面前他们的处世态度，这些都在诗中一系列的故事里优美地展开了。

① 玉外纳(Juvenal, 60—130), 古罗马诗人。

② 演讲和诗的区别在最近一出悲剧的片断中显现得很明白：“甲：结合了！用的是什么纽带？乙：是仇恨——是危险——这两只手互相紧握——这两根绳索能最迅速地结成坚牢的纽带；你忠诚的爱的情緒与它无法相比。呸！情趣相投软弱无力，时间有如粪土，秉性柔弱，微不足道一时的爱脆薄如丝。恐惧和旧怨，它们才是能耐的织工，它们掀起风暴，卷起旋风，推起巨浪；它们的结到死也难分难解。”内容是好的，如果用一、两行表达出来，即为好诗；拉成九、十行，便成了拖沓和卖弄的雄辩。——原注。

这一系列的故事串成为一个紧密联系的叙事诗。我们特别想提一提其中的第四篇，它叙述了弟弟的童年和受的教育，叙述的真切，思想的波澜起伏，我们很难言尽其妙。《威弗莱》等一批小说为我们提供了同样杰出的范例。这些故事明显的独到之处是作者描述了具有相同的一般精神特征，处于相同的一般环境的一组人物，然而在他们之间，思想素质的差别既细微，又分明，他们出发点是共同的，但各各登上了不同的旅途。《肯纳尔沃思堡》中的恶棍，《艾凡赫》中的骑士和《修墓老人》中的狂热分子就是这样一组人物。人物和情节的这种相互影响，在拜伦的诗中就不大看到。他本想把海盗^① 写成一个卓越的人物。就这个人物自身来说，他的性格前后矛盾，这且按下不表。严重的问题是，——不管这种做法自然与否——我们不得不听信作者的话来确定这幅肖像的真实性。他告诉我们，而不是显示给我们看，这位英雄怎样怎样。主人公独特的精神世界的形成对情节没有产生丝毫影响。任何一个亡命之徒完全可以满足故事的要求。同样，如果说恰尔德·哈洛尔德有什么特别，那么，他不过是一个被说成是游离于世界之外，毫不受其影响的人物。人们满可以画一个在天空吃草的提提拉斯的牡鹿，来充当这种角色；在拜伦随后连续发表的几首诗中都有这样情况，只作了少许变动。拜伦的天才不很全面，不够灵活。他不懂得怎样将现成的材料转化为诗。只要没有阻挡，他下笔得心应手，一泻千里；但是，一旦从自然和常识的原则出发向他诘难，他会立即发窘，难以命笔。不过，他的沙达那帕那斯和米拉^② 的构思是精美的、理想的，具

① 拜伦发表于一八一四年的一首英雄对偶体诗。

② 拜伦的历史剧《沙达那帕那斯》中的人物。

有我们刚刚称赞的莎士比亚和司各特的卓越风格。

用这些例子来解说亚里斯多德的理论已经很充分了。

下面，我们进一步谈一个新的论点。如前一样，我们先笼统地提出观点，然后再作界定、解释。独创性和诗才有什么不同？为了不减损定义的精确性，我们将后者称做正确道德感的独创性。

独创性也许可以解释为独立进行抽象的能力，从思想上看，它是心灵在行动时的力量。我们对事物的看法一般来自教育和社会。普通人的思想将接受的东西传送出来，无论好坏，真伪；具有独创才能的心灵则总想对事物进行研究推敲，形成自己的观点——所以，经他们这一番思维咀嚼，即使是长期以来已成定论的道理也免不了要修正或作偶然的更动。甚至他们作品的风格也带有他们独特思想的痕迹。这种独创性经常背离良好的判别力，这时，独创性就显得荒谬，感情轻浮，外表怪异。可是，诗不能和判别力，也就是鉴赏力，相分离，因为这种鉴赏力是诗的一个组成因素。诗是活跃在美的世界里的独创性，是风雅、纯洁、精美、感情的独创性。我们毫不犹豫地说，诗说到底建立在正确的道德见解基础之上——而且，如果不施行正确的道德原则，就没有诗可言；从总体上看，（有了独创性这一前提）作品的诗的优劣和作者道德品质的高低成正比例。不过，这个观点还需要加以阐述。^①

① 当今的一位主教，在一次学术讲演中，竟提出了和我们截然相反的论点——“我当然不能轻易相信，任何人，只要他在这门学科上受过训练，并在其中投入他心灵的全部力量，因此能洞察世界的合理、美与和谐，对世界会不怀有永恒的爱；当他完成这项研究，会不在灵魂上铭刻下终身的印记。”——原注。

我们当然不是想暗示说，诗人应该展示他的道德和宗教的感情，——我们这里说的不是诗的实际素材，而是诗的源泉。纯洁道德的心灵是诗人正常的、科学的思想状态。我们提出这个观点也不是要说，每个诗人必须在实际上一贯坚持原则，除非这种做法产生于或者导致高尚的情感。彭斯在实践中并不始终如一，但众所周知，从本质上说，他奉行真正正确的原则。因此，他的公认的诗才和我们观点的正确性并不抵触，我们认为他作品的美来自他内心里仍然保留着的善良、圣洁的天性。远不止此，即便一个坏人写出了诗，我们的理论依旧站得住脚。正如不一定要最纯净的动机才导致从根本上说是好的行为一样，一个不很纯净的心灵也可以生产部份的、有一定深度的诗。不过，即使邪恶的心灵生产了诗，这诗也是不协调的，格调不会高；它之所以有诗，那是因为神圣的真理在这个心灵上留下了影子和烙印。另一方面，正确的道德感使心灵处于光源之所在，使它处于光芒四射的光环的核心；如果心灵不在核心，它只能得到这诗的光环的一部分。人皆有其弱点，意见也参差不一，弥尔顿、斯宾塞、库柏、华兹华斯和骚塞，就其作品而言，他们可以说已接近这一道德的核心。我们再举下面的例子来进一步说明我们的观点。瓦尔特·司各特的核心是骑士荣誉；莎士比亚表现性格^①，一种未经教化的虔诚的外部特征；荷马表现对自然和感情的信仰，但有时为多神教所糟蹋。所有这些诗人都信奉宗教：——维吉尔有些诗没有宗教意识，这使极为推崇他的情趣和雅驯的人感到痛苦。德莱顿的《亚历山大的晚宴》是一篇杰作，具有高度的诗的美。但是，有的部分意在赞美声色口腹之乐，要论典雅的情趣，

① 原文为希腊文。

这就算不得是诗。这有如从错误前提出发作出的聪明的推理——前者是谬误，后者是低级趣味。拜伦爵士的《曼弗雷德》，有的地方诗意浓郁，但其中不时流露出来的情绪以及寓言所依赖的基础，常常使文雅的读者畏葸不前。从上述的理论出发，我们仔细推敲一番就可以断定，这位诗人的心灵里有正确和美好的情感，但它不在核心部位，也不稳定。想一想他的生平，我们知道这是符合实际的。没有宗教信仰，就没有诗的情感，这两者的联系可以在休谟和吉本^①的作品中得到证实；他们的思想根本缺少诗感。卢梭也不例外，他是信自然教的。卢克莱修^②很有诗才，他的著作证实了他的粗劣蹩脚的理论，不是发自堕落的心，而是产生于判断力的混乱。

以上理论说明了，天启教理应有特别的诗感，事实正是如此。它的启示自有独创性以吸引智慧，也有美以满足道德本性。它向我们揭示了诗人所热衷的理想的完美形体，一切优美与和谐都和这些形体有关联。它将我们带进一个新的世界——这个世界充满了强烈的趣味，最高尚的观点，最醇厚最纯真的感情。《新约全书》作者的心灵特别优美，其强烈程度不亚于它在虔诚的教徒心灵上发生的作用。现在我们谈的是天启教义的诗的品质，而不是它在实际方面的功用。在基督徒来说，用诗的眼光来观察世事是一种责任——神叫我们带着虔诚的信仰来看待世事，在每一事件中都领略神意和天命。即便是我们身边的朋友，他们的身上也带有超俗的光辉——他们不再是具有瑕疵的凡人，他们受到神的恩典，打上了神的印记，为来世的幸福，正在

① 吉本(Edward Gibbon, 1737—1794)，英国历史学家。

② 卢克莱修(Lucretius, 公元前99?—?55)，罗马哲学家，诗人。

接受磨炼。还须补充的是，基督教独特的德行——温顺，谦恭，同情，满足，节制，这里还不包括虔诚的美德——特别有诗感，而较粗鄙和凡俗的感情——愤怒，义愤，竞争，尚武好斗，爱独立自主——不是诗，那是修辞的工具。

最后，让我们再就诗歌创作说几句。创作技巧不过是诗才的辅助手段。只要诗才存在，它必然形成自己独特的风格，使它和其它一切风格迥然区别开来。诗人的思想习惯是沉思冥想，而不是与他人交流。按照他采用的诗的某一形式，他或多或少有些隐晦；这在史诗、叙事诗和诗剧中不很明显，——在颂歌和合唱中则较为明显。他之所以隐晦，还因为他的感情深沉，只有情趣相投的人才能理解它——因为他的感情敏锐，在表达上回避任何外部的精确性。他之所以隐晦，不仅因为他漫不经心的资质和新颖的思想，还因为明确、雄辩的表达能力不足，我们必须重复一遍，这种表达能力只是一种才能，和诗有着根本的区别，虽然人们常常以为它就是诗。

创作技巧娴熟，或者说雄辩（取其窄义），显然在文学的一切体裁中都多少是必要的，虽然它表现的形式各各相异。诗的雄辩首先表现于图解的能力。演说家有意识地运用这个手段，那是为了明晰和华丽。诗人则不同，他出于迫不得已，将它作为强烈的内在情感的主要排遣和表达的途径。有的诗人完全没有运用比喻的自发能力，这当然不能说明他们是好诗人。诗歌创作的另一个要求是有条不紊地展开思想内容的能力。诗人经常过于仓促而不能将他的思想予以恰当的解释，有时是因为他的感情冲动了，失去了自制，有时是因为还未激起内心的喜悦。剖析自己的情感是最难不过的事；不管这种剖析能力是自发的或是学得的，这和体验自己的情感完全不同。虽然它和诗才还不一

样，但它对表现诗才是必不可少的。人们之所以称道诗人，因为他们表达了我们可以感觉到而无法描述的东西。一首长诗，必须将内容进行安排组织，这种安排能力是剖析情感能力的补充。这种能力之于诗好比方法之于逻辑。除了这些要求，诗歌创作还要求对语言的掌握——这只能是实践的结果。诗人是一个排字工人，词汇就是他的铅字，他必须能够信手拈来，而且取之不尽，用之不竭。所以，一个成熟的诗人需要细致的劳动——不是为了用词句哗众取宠，而是要使语言俯首听命。他钻研创作技巧，和我们学习跳舞和演说一样。我们的动作和言谈不是为了死套教条，我们学习的目的是为了使我们步法和声音能做到得心应手，运用自如。

创作才能虽然是不可缺少的表现的手段，却不是诗的基本成分。因此，为了语言而注重语言，不是真正的诗人，只能算是艺匠。有人说蒲伯调节了我们的语言。我们应该感谢他——他的词汇丰富，音乐感强，富于表达力。但他决不因此就是诗人，他的创作为雕琢而雕琢。如果我们因此可以赠他一个诗人的雅号，我们同样可以称一个制造精致衣橱的工匠为诗人。这并不妨碍我们把他的韵文的优雅归功于存在他心中的诗的素质，这素质为他提供了写作所凭借的美和辉煌的原型。不过，任何一个为我们的生活增添奢华和雅趣的能工巧匠，他的技艺肯定也得到这种内在才能的指引。另外，尽管维吉尔被称为文豪，他的作为构思的外部表现形式的风格已与构思混为一体，我们简直无法将它们分割开来讨论。弥尔顿韵文中的和声只是诗人的思想唱出的内心音乐的回响。穆尔的风格是藻饰不断地压过内容。库柏和瓦尔特·司各特则相反，在诗体韵律方面倒是很马虎的。索福克勒斯，总的来说，并不对风格精雕细磨；欧里庇得斯

经常故作天真和娇美，因而沦为喜剧诗人的笑柄。最后，荷马的文风，作为史诗来说，是尽善尽美的。它豪放，雄劲，单纯，明晰，生气勃勃，色彩斑斓。在那个时代，写史诗不必尊重听众和鉴赏家，才能出现这样的风格，后来，作家多少都受到种种诱惑的左右——剧院将诗降格为表演，文艺批评仅将它当作一种艺术来处理。

王希苏 译

托马斯·卡莱尔^①

作为诗人的英雄。但丁；莎士比亚

(1840)

作为神的英雄和作为先知的英雄都是古代的产物；新时代是不会再出现这种情况的了。产生它们的先决条件是思想较为原始，这种状态已由于科学知识的进步而不复存在。似乎必须要有一个毫无或几乎毫无科学形态的世界，人们才能在惊奇时把他们的同类幻想为神，或是用神的声音说话的人。神和先知已经过去了。现在我们将看到我们的作为诗人的英雄，诗人雄心不那么大，但引起的疑问也不那么多，而且决不会过时。诗人是属于所有时代的英雄人物；他一旦产生，便为一切时代所拥有；最新的时代和最古的时代都可能产生诗人，只要自然愿意，随时都会产生。假如自然降下一个英雄魂，那么不管在哪个时代他都可能被造就成诗人。

英雄、先知、诗人——在不同的时代和地方，我们用这许多不同的名字来称呼伟大的人物；按照我们在他们身上见到的不同特征，或按照他们显示自己的不同领域。根据这一原则，我们还可以给他们更多的名字。但是我要再一次提起以下并非不值得了解的事实：即这不同的领域是构成差异的主要根源；而且英

^① 托马斯·卡莱尔(Thomas Carlyle, 1795—1881)，英国散文家、历史家。

雄可以是诗人、先知、国王、教士或者随便什么人，视他出身的环境而定。我承认，我根本想不到有哪一位真正伟大的人物不能成为各种各样的人。只能坐在椅子上写诗的诗人是绝不会写出有多少价值的诗的。除非他自己就是英雄的战士，他是无法歌颂英雄战士的。我相信，他身上具有政治家，思想家，立法家，哲学家的性格——在某种程度上他过去本来可能是，现在的确是这些“家”。因此我不能理解，一个米拉波^①，他有伟大而炽热的心，心里有熊熊的烈火，也有喷涌的泪泉，如果他的生活和教育的道路把他引向诗歌，怎么不能写出诗、悲剧、诗歌，并用它们感动一切心灵呢？主要的基本性格是伟人的性格；即其人必须是伟大的人。拿破仑心中的词汇可与奥斯特里茨战役媲美。路易十四的元帅们也是一种诗人；图伦^②说的话就和塞缪尔·约翰逊的话一样，充满了机智和亲切。伟大的性格存在于伟大的胸怀和明亮而洞察一切的目光之中；没有这两者，无论什么人，无论在哪个领域，绝对不会成功。彼特拉克^③和薄伽丘干外交似乎干得不错：人们不难相信这一点；可他们还干过比这稍难一些的事情哩！彭斯是个天才的诗歌的作者，但他可以成为一个更好的米拉波。莎士比亚——人们不知道有什么事情他不能干得十分出色。

确实，自然赋予的才能也是存在的。自然并不用同样的模子来塑造一切伟大的人物，这情形和塑造其它人是一样的。毫无疑问，才能是多种多样的；但比起环境的多样性来还差得多；

① 米拉波(Mirabeau, 1749—1791), 法国演说家、革命家。

② 图伦(Turenne, 1611—1675), 法国元帅。

③ 彼特拉克(Francesco Petrararch, 1304—1374), 意大利诗人, 学者。

而人们常常注意的只是后者。但是这和普通人学手艺一样。随便找来一个人，一个至今没有明显的才能并可以成为任何一种工匠的人，然后把他培养成铁匠、木匠，或石匠：他此后就只能是铁匠、木匠，或石匠了。假如象爱迪生抱怨的那样，你有时看见一个搬运伙扛着重物拖着细长的腿蹒跚前进，同时在附近又看见一个体格象参孙的裁缝在处理一块小布，使用一根怀特查佩尔出的细针——决不能认为，这里只考虑了自然赋予的才能！——伟人也是一样的，应该让他学哪一行呢？假设有个英雄，他该成为征服者，国王，哲学家，还是诗人呢？这是关于世界和个人的一个极端复杂的难以决断的问题！他将学习世界及其规律，世界及其规律就在那儿供他学习。在这个问题上，世界将允许他做什么，命令他做什么，正如我们说过，是这世界的最重要的事实。——

诗人和先知，在我们不严格的现代概念里，是不大相同的。在某些古老的文字里，这两个称号是同义的；Vates^①的意思既是先知又是诗人；并且从古到今，先知和诗人，如果正确地理解，意思是很相近的。从根本上说它们确实是相同的；尤其是在这最重要的方面，即二者都洞察宇宙中神的秘密，即歌德所谓的“公开的秘密”。有人问：“哪个是大秘密？”回答是“公开的秘密”——对所有的人都公开，但几乎谁都看不见！那种神的秘密，在一切事物中到处都有，即费希特^②所说的，“神的世界概念，在外表深处的东西”；一切外表，从繁星密布的天空到田野里的草，尤

① 拉丁文。

② 费希特(Johann Gottlieb Fichte, 1762—1814)，德国哲学家。

其是人及其工作的外表，只不过是外衣，是使神的概念可以看得见的化身而已。神的秘密是各时代，各地方都有的；确实如此。但在大多数时代，大多数地方它被大大地疏忽了；而总能用这种或那种方言予以明确说明的宇宙，作为已实现的上帝的思想，则被认为是琐屑的，静止的，平凡的事物——讽刺作家说，它好象是死物，是家具商拼凑起来的！目前，多谈此事不会有什么好处；但是，如果我们不懂得这一点，而又永远只知道那种看法，那对我们每个人都是件憾事，真是件最可悲的憾事；——简直白活一辈子，但愿不象这样活着才好。

但是现在，我说，尽管谁都忘记了这一神的秘密，而 Vates（不管他是先知还是诗人），却已对它有了透彻的了解；他是被派来使我们更深刻地了解它的。这就是他的使命；他必须向我们揭示它——那神的秘密，谁也不象他那样经常与它生活在一起。别人忘记它，他却了解它；——我可以说，他是被逼着去了解它的；他发现，没有征得他的同意他已生活于其中，并不得不生活于其中了。而且，这不是传闻，而是直接的洞察和信仰；这个人还不得不是一个真诚的人！无论谁都可以在事物的表面上生活，而他却出于天性必须生活在事物的真实情况里。而且，他对宇宙很真诚，虽然别的人只是在戏弄它。他所以是 Vates，首先是由于真诚。至此，诗人和先知都是这个“公开的秘密”的参与者，是一个人。

至于他们之间的区别：先知 Vates，我们可以说，掌握神的秘密是从道德方面，如善与恶，责任与禁令；而诗人 Vates 则是从德国人所谓的美学方面，如美等等。前者我们可以称为启示我们该做什么的人，后者是启示我们该爱什么的人，但是这两个领域实在是互相交错，无法分开。先知也注意我们该爱什么；否

则他怎么知道我们该做什么呢？而且世上最崇高的声音说，“想想田野的百合花；它们既不劳动，也不纺织；但是所罗门虽然德高望重，却并不把自己装扮成百合花。”这是一眼看透美的最深处。“田野里的百合花”——装扮得比尘世上的王子还美丽，从卑下的耕地里生长出来；一只美的眼睛从伟大的精神的美的海洋里向外看着你！要是大地的本质跟它的外表一样崎岖，它的本质不是内在的美，这粗糙的大地怎么能生出这些东西呢？——从这一观点看，歌德的那句曾使几个人害怕的话也许是有意义的，他宣称：“美高于善；美包含善。”真正的美，我在别处曾说过，“和虚伪不同，就象天堂和沃克骚尔^①不同一样！”诗人和先知的异同就谈这些。——

在古代以及在现代，我们都发现有些诗人被认为是十全十美的；要是在他们身上找错就是一种叛逆行为。这是值得注意的；这是对的；但是严格来说，这只是一种幻想。十分明显，十全十美的诗人根本就没有！每个人的心里都有一脉诗情，却没有人完全是诗做的。如果我们读诗读得好，我们也都是诗人。那种“读到但丁的地狱就战栗的想象力”，除了在程度上弱一点以外，不是和但丁一样吗？除了莎士比亚，没有人能象莎士比亚那样从萨克索·格拉马蒂卡斯^②的著作里把《哈姆雷特》的故事具体化；但每个人都能从中仿造一种故事；每个人都能或好或坏地把它具体化。我们不必花时间来下定义。凡是没有象圆和方那样明确区别的地方，一切定义必然或多或少都是专断的。一个人如果他身上的诗的成分很多，发展得十分明显，他的邻人就会称

① 沃克骚尔，当时伦敦著名的娱乐园。

② 萨克索·格拉马蒂卡斯(1150?—1220?)，丹麦历史家、诗人。

他为诗人。世界诗人，即我们把他们当作十全十美的诗人的人，也是由批评家以同样的方式决定的。一位比一般诗人的水平高出很多的诗人，在某些批评家看来，似乎是世界性的诗人；理应如此。然而这两种诗人的划分是，也必然是一种专断的。一切诗人，一切人，总有点世界性；但没有人是全部由它构成的。大多数诗人很快就给遗忘了；虽然他们里面最高贵的莎士比亚或荷马也不能够永远被记住的；——总有一天他也会被遗忘！

你会说，无论如何，真正的诗和不是诗的真正的话语之间总该有个区别吧：究竟区别在哪儿呢？关于这一点，许多人，尤其是新近的德国批评家，写了许多文章，其中有些篇章初看不很好懂。比如说，他们说诗人心中怀着无穷；他把“无穷”的某种性质传给他所描绘的一切东西。这虽然不很精确，但对于这么空泛的一个问题还是值得记住的：如果我们仔细思量，会逐渐从中发现一些意义。就我来说，我发现，认为诗的特征是有节奏，有音乐，是歌曲的那个古老而通俗的说法，颇有意义。真的，如果有人非下定义不可，他不妨直捷了当的说：如果你的描绘真正富有音乐性，不仅在字面上，而且在精神和实质上，在它的全部思想和抒发上，在它的全部概念上都是富有音乐性的，那么它是有诗意的；否则，就不是的。——富有音乐性：这里面有多少内容啊！富有音乐性的思想是那样的人所表达的思想，他已洞察事物的最深的本质；探明事物的最深的秘密，即它隐藏着的旋律；探明它内在的连贯的和谐，这是它赖以存在并有权存在于世的灵魂。我们可以说，一切内在的东西都是有旋律的；它们自然地抒发为歌曲。歌曲的意义是深远的。有谁能用逻辑的言词表达音乐对我们产生的影响？这是一种无法言传，莫测高深的语言，它引导我们到达无穷的边缘，并让我们向它凝视片刻！

不但如此，所有的言语，即使是最普通的讲话，里面也有些歌曲的因素；世界上没有一个教区没有它的教区腔调——即那里的居民歌唱他们要说的话所使用的韵律或曲调！腔调就是一种唱法；每一个人都有自己的腔调——虽然他们只注意别人的腔调。请再注意，一切激情的语言总自动地变得富有音乐性——比一般腔调优美动听；一个人的言语，即使在怒气填膺时，也变成唱，变成歌。一切深沉的东西都是歌。歌似乎是我们真正的中心本质；好象其余的只不过是包装和外壳！歌是我们的首要成分；我们的，也是一切事物的。希腊人煞有介事地讲述“天体音乐”^①：这是他们对自然内部结构的感受：即自然所有的声音和言词的灵魂都是完美的音乐。因此，我们将称诗歌为音乐性的思想。诗人就是以那种方式思想的人。归根结底，这仍然取决于智力；一个人之能成为诗人是他的真诚和见解深刻造成的。理解得深，你就具有音乐的慧眼；自然的内心到处都是音乐，只要你能达到它。

诗人 Vates 虽然有其音调优美的“自然的《启示录》”，与先知 Vates 比起来，似乎在我们眼里占有不高的地位；他的作用以及我们根据他的作用对他的尊重也很轻微。视英雄为神；视英雄为先知；而后只视英雄为诗人；看来不是我们对伟人的尊敬，一代一代不断在下降吗？我们起初把他当作神，而后当作受神启示的人；而后在下一阶段，他从我这里得到的最美妙的词不过承认他是诗人，美丽的诗的作者，有天才的人，等等！——看起来是这样；但我相信，实质上不是如此。如果我们仔细考虑，

① 希腊哲学家和数学家毕达哥拉斯认为：一切行星按不同的速度运行时，会发出不同的声音，这些声音必定是和谐的。

也许会发现象过去任何时候一样，人们心里对英雄天赋（不管叫什么吧）仍然怀有同样的十分独特的敬慕。

我该说，如果我们现在不承认一位伟人确实是神，那是因为我们对上帝的概念，对那个壮丽、智慧和英雄气概的高不可攀的源泉的概念越来越高；而根本不是因为我们对我们同类身上所显示出来的这些品质的尊敬越来越低了。这是值得考虑的。持怀疑态度的浅尝主义，这若干年来的但不会永久存在的祸害，确实在人类事业的这个最高领域里，和在一切领域里一样，起了很坏的作用；而我们对伟大人物的崇敬，实际上就象被弄跛了，弄瞎了，弄瘫痪了一样，情况不妙，面目全非。人们崇拜的是伟大人物的外表；大多数人不相信伟大人物有任何值得崇拜的实质。这是最可悲，最不幸的信心；如果相信这种看法，就会真正对人类的事业丧失信心。不过，比方说，看一看拿破仑吧！一个科西嘉的炮兵中尉；这就是他的外表；然而人们对他的服从和崇拜难道不是胜过了对全世界所有的教皇和国王的服从和崇拜吗？高贵的公爵夫人，小旅店的马伕都聚集在那位苏格兰的乡下人彭斯的周围；——每人心里都有一种奇怪的感觉，即他们从来没有聆听过这样的人发表议论；总的说来，这就是他们心目中的那个人！这些人在心灵深处都若明若暗地领悟到，虽然现在还没有合适的方式将它表达出来，这个生着黑色双眉和炯炯有神的眼睛，并能以奇特的语言感人啼笑的乡下人，他具有永远超过其他人，为其他人所无法比拟的尊严。我们不是这样认为的吗？但是现在，如果浅尝主义，怀疑主义，琐屑，和那一伙可悲的东西，能我们从当中驱逐出去，——这靠上帝保佑，将来总有一天要实现的；如果对事物表面的信仰能完全扫除，而代之以对事物本身的明确信仰，人们只按后者的冲动行事，而视前者为不存在；那

将对彭斯产生一种多么新鲜而更为生动的感情啊！

就是在象现在这样的这些时代里，我们不是还有两个纯粹的诗人，纵然没有被神化，也可以说被美化了吗？莎士比亚和但丁是诗歌的圣徒；如果我们愿意想一下的话，他们确实是被封为圣徒了，因而对他们随便评论就是不敬。全世界未加指引的本能，越过一切邪恶的障碍，得到这样的结果。但丁和莎士比亚是特殊的一对。他们居住的地方相隔甚远，生活在一种高贵的孤独之中；没有人和他们并列，没有人仅亚于他们：全世界都感觉到，一种超凡的品质，一种十全十美的光荣笼罩着这两位诗人。他们被封为圣徒，虽然不是教皇或者红衣主教亲口封的！尽管有各种邪恶的影响，在这最不英雄的时代，这仍然是我们对英雄主义不可摧毁的崇敬。——我们将稍稍看一看这两位诗人，诗人但丁和诗人莎士比亚；作为诗人的英雄这个题目所允许我们在此谈论的内容最好就按这个次序来安排。

后人写了许多本书评论但丁的生平和那本名著；但总的说来，成果不大。他的传记对我们来说是无法挽救地失传了。他在世时是一个无足轻重，四方漂泊，忧心忡忡的人，没有多少关于他的记载；仅有的记载也因为距今年代久远多半湮没了。自从他搁笔去世已经五百年了。他的那本著作，经过各家的评注，就是我们了解他的重要东西了。这部著作——再加上那幅一般人认为是乔托画的肖像，这肖像，不管到底是谁画的，你只要看一看，就会不由自主地倾向于认为是真的。我觉得，这是一个感人至深的面容；也许是我所认识的面容中最最感人的。孤零零地在那儿，好象是画在空白处，头四周绕着简单的桂枝；不朽的悲哀和痛苦，人所周知的胜利，它也是不朽的；——这些说明了但

丁的整个一生！我认为，在自古以来的仿真人画像中，这面容是再悲痛不过的；一副十分悲惨的，动人心弦的面容。这里面，作为它的基础，有好似儿童的和蔼、温柔、亲切；但这一切似乎都凝结成尖锐的矛盾，凝结成克制、孤立、自豪的无望的痛苦。一个温和的，缥缈的灵魂，严厉地，苛刻地，无情而犀利地向外看，就象是从厚冰围成的监狱中向外看一样！而且这也是一种无言的痛苦，无言而又充满藐视的痛苦；他嘴唇向上翘，对吞食他心灵的那个东西流露出一种近乎上帝的轻蔑——好象那东西也是卑下而渺小的，好象它有权力折磨和扼杀的人要比它伟大。这面容完全是对世界表示抗议并终身进行不屈不挠斗争的人的面容。慈爱完全变成了愤慨；难以平息的愤慨；迟缓，稳定，平静，象神的仪态一样。那眼睛，也象以一种惊讶和询问的神情向外张望，为什么世界是这样的呢？这就是但丁；他看上去就是这样，这“十个沉寂的世纪的声音”，他为我们歌唱了“他神秘的深奥莫测的歌”。

我们对但丁生平的一点点了解，与这一肖像和这一著作是非常一致的。他一二六五年生于佛罗伦萨，出生在上流社会。他所受的教育在当时算是最好的，学了很多经院神学，亚里斯多德逻辑和一些拉丁经典著作，——这些都相当深刻地洞察了事物的某些领域；而但丁的天性又认真又聪明，我们无需怀疑，他学习一切可学的东西总比大多数人学得好。他的理解力清晰，高雅，而且非常敏锐；这是他极力从经院的学科中获得的最佳教育的成果。他准确而透彻地了解他周围的一切；但在那既没有印刷的书籍，又没有自由的交往的时代，他不可能了解遥远他乡的事情；那照着近处的东西最明亮不过的小小的清晰的光，射到遥远的东西上就分裂成奇异的明暗对照的图画了。这就是但丁从

学院里学到的学问。在生活中，他曾经历过一般人的命运；曾两次作为佛罗伦萨的士兵出外作战，也曾作过大使；并曾在三十五岁时，根据才能和贡献的自然等级，成为佛罗伦萨主要行政官。他在儿童时代遇到过和他年龄相仿门户相当的美丽的小姑娘，叫贝娅特丽齐·波蒂娜里，此后长大起来只是偶而地见到她，和她远远地传情。读者都知道他关于这件事的优美动人的叙述，后来他们天各一方：她嫁给别人，不久便去世。她成为但丁诗歌中的伟大人物；似乎她是他生活中的伟人。她虽然被迫和他分离，最后在幽暗的永恒中天各一方，但在所有的人中，她似乎是他曾以最强烈的感情热爱过的唯一的人。她死了：但丁自己也结婚了；但婚姻似乎并不美满，很不美满。我想，这样一个严格而认真的人，又那样易于激动，要使他感到美满是非常不容易的。

我们不想抱怨但丁的不幸：如果当时一切都象他所愿望的那样顺利，他也许会成为佛罗伦萨的修道院院长，主要行政官，或者其他什么名目的要人而受到邻人的尊敬——而世界却少掉了一个最著名的诗人。佛罗伦萨当时可能又多一个成功的市长大人；而十个缄默的世纪将继续沉寂无声，另外十个倾听的世纪（因为会有十个和更多的世纪）将没有《神曲》可听！我们决不抱怨什么。这位但丁注定了要有更高贵的命运；他象一个走向死亡并要被钉在十字架的人一样，挣扎着，却不得不实现这个命运。纵然让他自己选择自己的幸福，他也象我们一样不知道什么是真正的幸福，什么是真正的不幸。

在但丁任修道院院长期间，归尔福党——吉伯林党之争，白党——黑党之争，或者其它什么混乱的骚动愈演愈烈，以致但丁（他的党原先似乎强大些）和他的朋友一道出乎意外地被放逐出

境；从此他注定了终身过着悲哀和流浪的生活。他的财产等等一律充了公；他强烈地感到，那是完全不公正的，在上帝和人看来都是恶毒的。他想尽一切办法来恢复原来的地位；甚至手持武器进行突然袭击；但都没有成功；情况越来越糟。我想现在在佛罗伦萨的档案馆还存有这个记载，判决无论在哪儿捉住但丁，就将他活活烧死。据说是这样写的：这真是一个非常稀奇的市政文件。还有一个稀奇的文件，那是若干年以后写的，是但丁给佛罗伦萨地方行政官的一封信，是答复他们一个较温和的建议的，他们建议他表示道歉并交一笔罚金，便可回去。他怀着坚定不移的自豪回答：“如果要我认罪而归，我将永生不归。”

这时在这世界上但丁是无家可归了。他从这里流浪到那里，从这个庇护人转到另一个庇护人；用他自己辛酸的话说，这证明了“世途维艰”。不幸的人不是愉快的伙伴。但丁既贫穷又被放逐，加上骄傲而认真的天性和阴沉抑郁的心情，不是一个能博得别人欢心的人。彼特拉克谈起他的情况说，他在斯加拉大亲王的宫廷里，一天因愁容满面和沉默寡言而受到责难，他也不以廷臣的态度答话。斯加拉大亲王站在他的廷臣们中间，弄人 and 小丑们使大亲王捧腹大笑；这时斯加拉大亲王转脸对但丁说：“这个可怜的傻子竟使自己变得这么讨人喜欢；而你一个聪明人，成天坐在那儿，却没有一点儿东西可使我们取乐，这不是有点奇怪吗？”但丁正颜厉色地说：“不，不奇怪；殿下该记得这句格言吧，物以类聚”——有逗乐者，就必有被逗乐者！这样一个态度骄傲而沉默，心情嘲讽而悲愁的人，在宫廷里是不会得到成功的。他逐渐明白了，在这个世界上他再也没有栖身之地或受恩的希望了。尘世已将他逐出，让他流浪，流浪；现在没有一颗活着的心爱他，没有一样东西抚慰他极度的不幸。

那永恒的世界自然会给他较深刻的印象；那是一种可怕的真实，在它上面这个短暂的世界，连同它的佛罗伦萨和它的放逐，归根结底，只不过象不真实的影子在飘动。佛罗伦萨你是永远看不见了；但是地狱、炼狱和天堂你确确实实会看见的！佛罗伦萨，斯加拉大亲王以及世界和生活加在一起，又算得了什么呢？永恒：确实，你和一切事物都正在上那儿去，而不是上别处去！但丁的伟大灵魂，在地球上无家可归，却越来越以那可怕的另一世界为家。他的思想自然而然地把它作为对他十分重要的唯一事实而萦回其上。不论它是否已具体化了，它是对一切人十分重要的唯一事实；但对但丁说来，在那个时代，它是具有象科学一样确定无疑的形体的；他相信那个马拉波加池，相信它和它那些阴暗的圆圈，那些重要的问题都在那儿，相信他自己会看见它，就象我们相信假如我们去君士坦丁堡就会看见君士坦丁堡一样。但丁的心长期充满了这种思想，在默默的和畏惧中反复深思，最后突然爆发成“神秘的深奥莫测的歌曲”，结果就是他的《神曲》，是所有现代著作中最值得注意的书。

这对但丁来说一定是极大的安慰，而且，我们可以看到，他有时想起此事也感到骄傲，即在他流放期间，竟能做这项工作；佛罗伦萨，或者任何个人或众人，都不能阻止他做这工作，或者在他工作时给予许多帮助。他也有些知道，这工作是伟大的，人们所能做的最伟大的工作。“如果你顺应天命，”——这位英雄，在他无依无靠时，在他极端困乏时，也能对自己说：“顺应天命，你就不会达不到光荣的上天的！”我们发现，就是他不说话，我们也能知道，写作的劳动对他来说是巨大的，艰苦的；他说，这本书“使我瘦了许多年”。啊，是的，这本书全部是用痛苦和极度劳累赢得的——不是轻松愉快地，而是严肃认真地赢得的。他的书。

确实和大多数好书一样，在多种意义上，是用他的心血写成的。这本书就是他全部的历史。他写完这本书就去世了；岁数还不很大，才五十六岁；——人们说，是伤心过度了。他死后埋葬在他去世的城市拉凡那，墓碑上写着：“但丁我，被摈弃于故乡之外，埋葬于此。”一个世纪之后，佛罗伦萨人要求送还尸体；拉凡那人不愿给。

我说过，但丁的诗是歌：称它为“神秘的深奥莫测的歌”的是蒂克^①。这实实在在道出了它的特性。柯尔律治在什么地方很恰当地说，无论你在哪儿发现一个措词富有音乐感的句子，词句真有韵律和旋律，那么它的意义里必定有深刻与善良的东西。因为身体与灵魂，词语和概念，在这里也和一切地方一样都是极为统一的。歌：我们前面说过，是英雄的言语！一切古诗，荷马的和其他人的，都是地地道道的歌。我要说，严格说来，一切真正的诗都是唱的；一切不唱的，严格地说，都不该是诗，而是一篇散文，硬凑成了简单韵律的诗行，——多半严重损害语法，并使读者大为难受！我们所要了解的是作者的思想，如果他有思想的话；假如他能直截了当地把思想说出来，又为什么硬要把它扭曲成简单的韵律呢？只有在他的心沉入旋律的真正激情感到陶醉，而他的声调，按照柯尔律治的意见，因为他思想的伟大、深刻与有音乐性而变得有音乐性时，我们才能给他押韵和歌唱的权利；我们才称他为诗人，把他作为英雄的代言人来倾听，——他的言语就是歌。冒充的诗人是很多的；然而，我恐怕对认真的读者来说，读蹩脚诗多半是很令人沮丧，纵然不说是难以忍受的事！

^① 蒂克(Johann Ludwig Tieck, 1773—1853), 德国作家。

蹩脚诗本没有押韵的内在必要；它本该明明白白地告诉我们它的目的是什么，用不着押韵。我要奉劝所有能用言语表达思想的人不要用歌表达；并要他们了解在严肃的时刻，在严肃的人们中间，他们没有才能用歌表达。正如我们喜爱真正的歌，并好象被神圣的东西陶醉一样被它陶醉，我们也厌恶虚假的歌，并把它看作十分呆板的噪音，是空洞的，多余的，完全虚伪的和令人作呕的东西。

当我说但丁的《神曲》在一切意义上都真正是歌的时候，我是给他最高的颂扬。在这首歌的声音里就有格来哥列圣歌的旋律，好象按圣歌的调子唱的。语言，他的简单三韵句，肯定在这方面帮助了他。使人自然地用一种明快的旋律读下去。但我要说，要不这样也不行；因为这部作品本质和内容本身就是有韵律的。它深刻的思想，奔放的激情和真诚，使它富于音乐性；——达到一定深度时到处都是音乐。一种真正的内在的对称，即人们所谓的建筑上的和谐，支配全诗，使整个作品十分均衡；它是建筑上的，同时也具有音乐的性质。《地狱》，《炼狱》，《天堂》，这三者就象一个大建筑的三大部分面面相觑；一座伟大的超凡的世界大教堂，矗立在那儿，庄严，肃穆，威严；这是但丁的灵魂的世界！归根结底，这是所有诗歌中最真诚的一篇；在这里我们发现真诚也是价值的标准。它发自作者心灵的深处；它又经过许多漫长的世纪进入我们的心灵深处。维罗纳的人在街上看见他时，总是说：“看，那就是在地狱里呆过的那个人！”啊，是的，他到过地狱：——在地狱里呆了很久，长期处于剧烈的悲伤和挣扎之中；象他那样的人肯定会那样的。作为神圣的喜剧也非如此不能写成。思想，任何一种真正的劳动，最崇高的德行本身，哪一样不是在痛苦中诞生？好象出生于黑旋风之中；事实上好象是

俘虏为争取自己的自由所作的真正的努力：那就是思想。我们总归要“通过苦难才能达到完善”。——但是，我说，就我所知，没有一部作品象但丁的这部作品那样煞费苦心。它好象全部融化在他灵魂的最炽热的熔炉中。它曾使他“瘦”了许多年。不仅仅它整个的总体，而且它的各个部分都是以极度的认真制作出来的，制作得千真万确，制作得栩栩如生。各部分互相呼应；各部分恰如其分，好象是精工雕凿和琢磨过的大理石一般。这是但丁的灵魂，（其中有中世纪的灵魂）在这里被变成永远有韵律的可见的东西。这工作不是轻而易举的，而是非常紧张的，但却是完成了的。

也许有人会说，强烈的感情以及取决于它的东西，是但丁天才的显著性格。但丁显现在我们面前，并不象心胸宽广，宽宏大量的人，倒象一个心地狭窄，甚至思想偏执的人：这一部分由于他的年龄和地位，但一部分也由于他自己的天性。他的伟大，在任何意义上讲，已集中在感情的强烈与深刻上。他的世界性伟大并非由于他的世界性广泛，而是由于他的世界性深刻。他看穿一切对象，好象一直深入到事物的中心。我不知道有什么东西象但丁的感情这样的强烈。比方说，先从他的强烈感情的最表面的展现谈起，考虑一下他是怎样描绘事物的。他的观察力很强，抓住事物的典型，就表现这个典型，而不多加一笔。你还记得他对戴特宫的第一个印象：红色的尖顶，赤炽的铁圆锥透过朦胧的无边的阴暗发出红光；——多么生动，多么清晰，一眼可见！这就是但丁的整个天才的标志。他还有简洁，意外的精确这个特点：塔西佗^①也不比他简洁，精炼；而但丁的精炼是

① 塔西佗(Publius Cornelius Tacitus, 55?—117?), 罗马历史家。

很自然的，是天生的。一句刺激的话；而后一声不响，再也不开口了。他的沉默比言语还要雄辩。稀奇的是他能非常敏锐、果断、优美地抓住事情的真实的形象：就好象用一管火样的笔切入事情的深处一般。财神普鲁塔斯，那个咆哮的巨人，经维吉尔一训斥就垮了：“就象桅杆突然断折，帆落了下来。”或者那个可怜的索丹洛，带着被烤过的脸，烤得棕黄而瘦削；那落在他们身上的“火热的雪”，“没风的火热的雪”，缓慢的，不急不忙地，永无休止地下着！或者那些坟墓的盖子；那静寂的火光暗淡的厅堂里有许多方形的石棺，每一个里都有一个灵魂在受难；盖子开在那儿；它们将在审判日关上，永恒地关上，还有法里纳塔怎么起来，卡瓦尔坎迪如何倒下——因为听人谈他的儿子，还有那动词的过去时态！但丁诗里的情节变化有点简洁；几乎象军人似的迅速果断。这种描绘是他天才的最本质的本质。他的火热的，敏捷的意大利天性，沉默，热情，加上快速的突然行动和沉默的“苍白的忿怒”，在这些事情里充分表现了出来。

因为虽然这种描绘只是一个人最外在的表现之一，但也和其他的表现一样来自他的基本才能；它是整个人的相貌特征。如果你找到一个能用语言给你画出形象的人，那就找到了一个有点价值的人了。请注意他特有的描绘形象的方法。首先，除非他，我们姑且说，同情对象，——内心怀有给予对象的同情，他就根本不能识别那对象，或者看出它的基本类型。他对它还必须真诚；真诚和同情：一个没有价值的人决不能给你描绘出任何对象的形象；他对一切对象的了解只停留在模糊的外貌，谬误和琐屑传闻上。难道不能说，智慧完全表现在识别对象为何物的能力上吗？一个人的头脑的才能都将在这点上表现出来。即使在一件事情上，一件要做的事情上，难道不也是这样吗？有天才的

人就是能看出要点,把其它的一切视为多余而弃之不顾的人:有办事才能的人,他的才能也在于他能识别他必须与之打交道的事物的真实形象,而不是虚假的,肤浅的形象。在我们所获得的有关任何一件事情的见识里含有多少寓意;“眼睛在一切事物里只见到它的视力所能看到的東西!”在平庸的眼睛看来,一切事物都是平凡的,就象在黄疸病人看来,一切都是黄的。画家告诉我们,拉斐尔是最好的肖像画家。就是最天才的眼睛也不能看尽任一对象的全部意义。在普通的人脸上也有拉斐尔所取不尽的东西。

但丁的绘画不仅是鲜明的,而且是简炼的,真实的,并象黑夜中的火光一样给人以强烈的印象;从更广的尺度看,它无论在哪一方面都是高尚的,是伟大灵魂的成果。弗朗西斯卡和她的情人,其中有多么崇高的品质!好象是用彩虹在永恒黑暗的背景上织出的。无穷哀怨的微弱的笛声在那里倾诉,那声音一直进入我们的心灵深处。这里也有一点妇女的气质:他永不离开她,即使在悲哀的深渊里,这是多么大的安慰啊!在这些巨大灾难里的最悲惨的悲剧。在那灰色的天空,折磨人的狂风又把他们刮分开了,遗恨万年!——想起来也奇怪:但丁本是可怜的弗朗西斯卡父亲的朋友,当弗朗西斯卡还是一个聪明伶俐、天真无邪的小孩子时,也许曾坐在诗人的膝上。无限的怜悯,但法律也无限严厉:自然就是这样构成的;但丁认为她也是这样构成的。把《神曲》看作粗劣的,软弱无力的,世俗的恶意诽谤,说他借此将那些他在地球上无法予以报复的人放进地狱;这种看法是不值一驳的!我想,如果有谁的心里怀有母亲那种温柔、怜悯心的话,那个人就是但丁。但是一个不懂严厉的人一定也不能怜悯。他的怜悯只会是懦怯的,自私的——感伤,此外再也好不了多少。我

不知道世界上有可以与但丁的感情相比的感情。这是一种脉脉的温情，一种战栗的，渴望的，怜悯的爱；就象风鸣琴的哀叹，柔情绵绵；就象孩子的年青的心；——而且是那颗严厉的悲痛万分的心！他对他的贝娅特丽齐的思念；他们在《天堂》里的相遇；他对她纯洁的理想化了的眼睛的凝视，她这时早已被死亡所净化，与他相隔遥远；有人把这比作天使之歌；这是从人的灵魂里迸发出来的爱慕之情的最纯洁的，也许是最最纯洁的抒发。

因为热情的但丁对一切事情都是热情的；他深入到一切事物的本质。他作为画家，有时也作为说理者的洞察力只是他在各方面表现的强烈感情的结果。首先，我们必须承认他在道德上是伟大的；这是一切的基础。他的蔑视，他的悲哀和他的爱一样，都是超验的；真的，如果它们不是他的爱的反面或逆转又是什么呢？“上帝看来可恨，上帝的敌人看来也可恨”：高傲的蔑视，不可平息的无声的谴责和反感；“我们不谈他们，看看就过去。”或者想一想：“他们没有死的希望。”有一天，在但丁受伤的心上，曾浮现出这个严厉而温和的想法：他既已颠沛流离，精疲力尽，无疑是一定要死的；“命运本身不可能注定他不死。”这个人是这样想的。就严格，认真和深刻而言，他在现代世界上是无与伦比的；要找到和他一样的人，我们只有去查希伯来文《圣经》，并和那儿的古老的先知生活在一起。

许多现代评论认为《地狱》比《神曲》的其它两部分好得多，我很不同意这种看法。我想，这种偏爱属于我们普遍存在的拜伦主义趣味，可能是一种倏忽即逝的感情。《炼狱》和《天堂》，尤其是前者，人们几乎要说，比《地狱》还要优秀。《炼狱》，“净界”，是高尚的；是当时最高尚的观念的标志。如果罪恶是避免不了的，地狱是，而且必须是严厉的，可怕的，但是人都在忏悔里净化了；

忏悔是壮丽的基督教行为。但丁把它表达出来的方式是美的。曙光在远处照到那两个流浪者身上，在早晨的第一束纯洁的微光下海波的“颤抖”是心情变化的象征。希望，永不熄灭的希望，即使仍然伴随着沉重的悲哀，现在已经显露了。恶魔和坏蛋的昏暗住所已在脚下；忏悔的柔和气息越升越高，一直到达慈悲的宝座。痛苦山的居民都对他说，“为我祈祷吧。”“叫我的乔凡娜为我祈祷吧，我的女儿乔凡娜；我想她的母亲不再爱我了！”他们费力地顺着那盘旋的峭壁爬上去。有的人“腰弯得象建筑物的托梁，”——是“因为骄傲的罪”压弯的；然而无论如何，经过许多年，许多世纪或千千万万年，他们总会到达山顶，那儿就是天堂的大门，慈悲会放他们进去的。一人成功，所有的人都高兴；一个灵魂完成了忏悔，摆脱了它的罪恶和不幸时，全山因欢乐而震动，赞美的歌声四处飘扬！我把这一切称为真正的崇高思想的崇高体现。

可是这三个部分确实是互相支持，缺一不可的。我觉得《天堂》是一种无言的音乐，是《地狱》的补偿；没有它，《地狱》就不真实了。三部分在一起才构成中世纪的基督教所描绘的那个真实的看不见的世界；这对所有的人来说都是永远值得记忆，本质上永远真实的世界。它在任何人的灵魂里也许都没有象在但丁的灵魂里描绘得这么深刻和真实；他是天生来歌唱它，使它被人永志不忘的。非常值得注意的是他多么言简意赅地通过日常的现实，进入不可见的现实；并且在读到第二或第三段时，我们就发现我们在幽灵的世界里了；并且在那儿住了下来，就象住在摸得着，不容置疑的事物之中一般！在但丁看来，它们确实是这样的；人们所谓的真实世界，以及它的事实，只是通向一个其中的事实无限崇高的世界的门槛。在本质上，这个和那个世界都一

样是超自然的。不是每个人都有灵魂吗？他不仅将会是幽灵，而且现在就是。在真诚的但丁看来，这一切都是一个可见的事实；他相信它，看见它；由于这一点，他就是歌唱它的诗人。我再说一遍，真诚是可以弥补一切的优点，现在如此，永远如此。

然而，但丁的地狱、炼狱、天堂只不过是一个象征，是他对这一宇宙的信念的象征性表现：——未来时代的某个批评家，就象过去那些斯堪的纳维亚批评家一样，完全不象但丁想的那样去想，他也许会发现这也完完全全是“寓言”，或许还是毫无意义的寓言！这是基督教灵魂的崇高的体现，或者是最崇高的体现。它就象用巨大的全球性的建筑寓意图来表示基督徒但丁如何感到善与恶是这个宇宙的赖以运转的两极要素；他认为善与恶的区别不在于这个比那个可取，而在于二者绝对的、无限的不相容；表示一个与光和天一样优美和崇高，一个象地狱和地狱深渊一样的可恶与黑暗！永恒的正义，还有忏悔，还有永恒的怜悯——但丁和中世纪所认为的一切基督教精神都象征地表现在诗里了。象征地表现；并且，正如我在前些天强调的，含着多么完全真实的目的；并不意识到是象征地表现！地狱、炼狱、天堂：这些东西都不是作为象征而形成的；在我们近代欧洲人心里，难道有人认为它们是象征吗！难道它们不是毫无疑义的可怕事实；全人类的心都把它们当作基本事实，整个自然处处证实它们吗？这些事情总是这样的。人们是不相信寓言的。未来的批评家，不管他有什么新的思想，只要他认为但丁的这一点都是作为寓言安排的，就犯了一个痛心的错误！——我们将异教信仰看作是人们对宇宙的真诚的恐惧感情的真实表现；真实，过去是真的，至今对我们还不无价值。但是在这里要注意异教信仰与基督教信仰的差异；非常巨大的差异。异教信仰主要是象征自然的作

用；这个世界上的人和事物的命运、努力、结合、变迁；基督教信仰则象征人类义务的法则，人类的道德法则。一个是讲感官的本性：人类原始思想的粗鲁的、无力的表达——那公认的主要美德：勇敢和战胜恐惧。另一个不是讲感官的本性的，而是讲道德性的。纵然只是在这一方面，这是多么大的进步啊！——

就是这样，我们说过，十个沉默的世纪以非常奇怪的方式通过这个但丁说话了。《神曲》是但丁的著作；然而实际上，它是属于十个基督教的世纪的，但丁的工作只是完成了这部作品。一向总是这样的。拿手艺人来说，金工和他的金属材料，工具，还有灵巧的方法——在他所作的工作里，真正是他的工作的是多么少啊！过去所有的有所发明的人都和他一起工作：——就象和我们大家一起干一切事情一样。但丁是中世纪的代言人；他们所赖以生存的思想以永存的音乐的形式存在在这里。他的这些崇高的思想，可怕而又美丽，是在他以前的一切善良的基督教徒沉思的成果。它们是宝贵的；他不也宝贵吗？如果他不，许多事将是哑口无言；虽然不死，而也只能无声地活着。

总的说来，这神秘的歌，不正是既唱出了一位最伟大的人类灵魂的声音，也唱出了整个欧洲从古到今所认识到的最高的事理吗？但丁所歌颂的基督教精神和粗野的北方人心里的异教精神是迥然不同的；也和七百年前，在阿拉伯沙漠里含含糊糊地说的“冒牌基督教精神”迥然不同！——至今才使人们视为真实的最崇高的思想是由一位最高尚的人唱出，并且永久地表现了出来。不管在这种还是那种意义上，我们能拥有这首诗不是很高兴吗？据我想，它可能要千万年长存。因为从人类灵魂最深处发出的东西完全不同于外部发出的东西。外部在时尚的王国里是

属于当前的；外部在迅速的无穷的变化中烟消云散；最内部则昨天，今天，永远都一模一样。全世界一切时代的真实灵魂，如果看看这位但丁，都将在他的身上找到手足之亲；他的思想，悲伤与希望的极度真诚将同样地对他们的真诚说话；他们会感到这位但丁也是他的弟兄。在圣赫勒拿岛的拿破仑被老荷马的真心实意所吸引。那位最老的希伯来先知，虽然穿着和我们迥不相同的服装，却因为他的话出自人类的心灵而打动所有人的心。这是能长期使人难忘的唯一秘诀。但丁，由于他极度真诚，也和古老的先知一样；他的话，和他们的话一样，是出自肺腑的。如果有人预言他的诗可能是我们欧洲至今所产生的东西中最持久的，人们也不必对此表示怀疑；因为没有比真心话再持久的东西了。所有的大教堂，主教的尊严，黄铜和石头，以及没那么持久的外部陈设，和这样的一首深不可测的心声相比是短暂的；人们觉得，即使大教堂等等，作为个体已不复存在，并已化为无法辨认的新的组合，这作品还会存在，并对人们具有重要意义。欧洲创造了很多东西：大城市，大帝国，百科全书，种种的信条、意见和实践；但它很少产生象但丁的思想之类的东西。荷马还在，真正和我们每一个敞开胸襟的人面对面地存在；而希腊呢，它而今安在？已荒凉几千年了；没有了，消失了；一大堆不辨东西的断壁残垣，它的一切生命和事物都化为乌有了。象是一场幻梦；象是国王阿伽门农的骨灰！希腊过去是存在的；但现在，除了在它说过的话里，是不存在了。

这位但丁有什么用呢？我们不想多谈他的“用途”。凡是曾一度进入歌曲的那一根本要素，并曾从那里恰当地唱出一些东西的人的灵魂，都曾在我们生存的深处起过作用；长期地滋养着一切优秀的人类创作的生命之根，——这是“用途”所无法计算

出来的！我们不会用太阳给我们节约下多少煤气灯光来估计太阳的价值；但不是无价的，便是毫无价值的。我还可以说一句话：是关于英雄诗人和英雄先知在这方面的对照。我们知道，穆罕默德在一百年内，把他的阿拉伯人弄到格林纳达和德里；但丁的意大利人似乎仍然在他们原先的地方。那么我们是不是要说，但丁对世界的影响相比起来就小呢？不小：他的活动范围的确有限得多；但它也崇高得多，清楚得多；——也许比前者的重要性不是较小，而是较大。穆罕默德是对广大群众讲话的，用的是适合于他们的粗糙的方言；这种方言充满了粗鲁，愚昧和不一致；他只能对广大群众起作用，善的和恶的奇怪地混作一团。但丁是对一切时代，一切地方的高尚、纯洁和伟大的人讲话的。他也象穆罕默德一样不会变得过时的。但丁象一颗纯洁的恒星，固定在苍穹上，灿烂发光，一切时代的高尚，伟大的人物都在那儿发光；他将永远是全世界的精英的共同财富。大家认为，但丁要比穆罕默德存在得长久。这样，才能使天平再度平衡。

但无论如何，衡量一个人和他的工作不是根据所谓他们对世界的影响和我们对他们的这种影响所能作出的判断。效果？影响？用途？一个人，让他做他的工作好了；工作成果，那是别人关心的事了。它会长出它本身的成果；不管它体现在哈利发的王位和阿拉伯的征服上，因而“充满了晨报和晚报”，和各种历史，历史是经过提炼的报纸；还是根本没有这样体现；——那有什么关系？那不是它的真正成果！阿拉伯的哈利发只是在他做过一些事这个意义上才是有些价值的。如果人类的伟大事业，人类在上帝的地球上的工作，没有超过阿拉伯的哈利发而继续向前发展，那么不管他使过多少短弯刀，口袋里装过多少皮阿斯特金币，在世上发出过怎样的狂吼和大叫，——他只不过是一个高

声喊叫的疯子和废料；归根结底，他根本就不存在。让我们再一次尊崇那位大的沉默王国吧！那儿的无限宝藏我们不必在口袋里弄得叮当响，也不必计算数目在人前显示！在这吵闹的时代里，在一切事情中，这也许是我们每个人可做的最有益的事情——

正如但丁这个意大利人被送到我们的世界上来用音乐体现中世纪的宗教，现代欧洲的宗教，它的内心生活一样，我们可以说，莎士比亚为我们体现了我们欧洲当时出现的外部生活，它的骑士风度、礼貌、幽默、志向，以及人们当时思想、行动和观察世界的讲求实际的方法。就象我们在荷马作品里仍然可以解释古希腊一样，在千百年以后，人们还可以在莎士比亚和但丁的作品里了解我们现代欧洲在信仰和实践上是什么样子。但丁给我们的是信仰或灵魂；莎士比亚以同样崇高的方式给我们的是实践或肉体。我们也将得到后者；为此，已经派来了一个人，这人就是莎士比亚。正当那种骑士的生活方式已经达到了登峰造极，并濒于崩溃，化为我们现在到处可见的缓慢或迅速的瓦解时，这另一位至高无上的诗人，独具慧眼和永恒的歌喉，被派来注意这一切，给它作一个永恒的记录。两个适当的人：但丁，象地心的火一样深沉，猛烈；莎士比亚象太阳，天空的光一样，宽广，平静，目光远大。意大利产生了一个世界的声音；我们英国人有幸产生了另一个。

十分奇怪，这个人，好象是十分偶然地来到我们中间的。我一直认为，这位莎士比亚是如此伟大、沉默、完美和自足，要不是沃里克郡的乡绅控告他偷鹿，我们也许不会知道他是诗人！森林和天空，斯特拉特福人的乡村生活对这个人来说已经足够了！

但是我们整个英国存在的那个奇异的时代，即我们所谓的伊丽莎白时代，不是也好象是自己到来的吗？连结宇宙的树，按照自己的规律萌芽、枯萎，——太深奥了，我们无法弄清。然而它确实按照固定的永恒规律萌芽又枯萎，而且它一枝一叶都在那儿；没有一个托马斯·鲁西爵士是不按适宜于他的时间来的。我说，希奇，那是没有经过充分考虑的：每一件事物和全体合作得多么好啊；在大道上腐烂的叶子无一不是太阳系和恒星系的不可分离的部分；人的思想、语言或行动无一不是得自所有人，并且或迟或早，或显或隐地影响所有的人！它完全是一棵树：树液和影响的循环，每一片最细小的叶和根的每一最低级的根须的交流，和整体的每一个其他最大和最小的部分的相互交流。连结宇宙的树，它的根深深扎在地狱和死亡的王国里，它的枝叶布满了最高的苍天！——

就某种意义讲，我们可以说，这个产生莎士比亚的光荣的伊丽莎白时代，作为它以前一切的花和果，本身也可归因于中世纪的天主教精神。但丁诗歌的主题，基督教信仰，产生了莎士比亚要去歌颂的实际生活。因为宗教在当时与现在和永远一样，是实践的靈魂；是人类生活首要的必不可少的事实。这里要注意，颇为奇怪的是，中世纪的天主教精神，在它的最高尚的产物莎士比亚出现之前，就被废除了，就议会的法案所能废除的而言。然而，莎士比亚终于出现了。自然在她适当的时间把他送来了，连同天主教精神或其它必需的东西；根本不考虑议会的法案。亨利国王们，伊丽莎白女王们走他们的路；自然也走它自己的路。总的说来，议会的法案是微不足道的。尽管它们鼓噪的声音很大。是议会哪项法案，是在圣·斯蒂文斯教堂，或是在讲坛上或其他地方的辩论，产生了莎士比亚吗？在共济会饭店就餐，捐款

簿的设立，股票的出售，说不完的其它吵嚷和真假努力，都不行！这个伊丽莎白时代，它的一切崇高和幸福，都是无需我们宣告或准备就来临的。无价的莎士比亚是自然的无价赐予；完全默默地赐予的；——也完全默默地被接受，好象它是无足轻重的东西。然而，它却实实在在地是无价之宝。人们也应该看看问题的这一面。

关于我们的这位莎士比亚，也许人们常常听到的，稍微有些偶像崇拜地发表的意见事实上是正确的；我认为不仅是英国的，而且是整个欧洲的最好判断正逐渐指向同一个结论，即莎士比亚是从古到今一切诗人的魁首；是在我们有记录的世界里，以文学的方式留下他自己的记录的最伟大的才智之士。总的说来，在别的任何人身上，我没见到这样的想象能力，这样的思考才能，如果我们把他作品里的所有人物合起来看。如此深沉的平静；温和而欢乐的力量；一切东西在他那伟大的灵魂中形成的形象都是既真实又清晰，就象在平静的深不可测的海洋里一般！过去有人说过，莎士比亚的剧本创作，除了其它一切所谓的“才能”之外，还显示出一种理解力，它可以与培根在《新工具》里表现出的理解力媲美。那是真实的；但并不是人人都注意到这一真情。如果我们每人都亲自尝试如何能用莎士比亚的戏剧材料作出同样的结果，这一点就可以显得更清楚了！建好的房子似乎一切都合适，——各方面都再合适不过，好象它是根据它自己的规律和事物的本性产生的——我们忘记了它是从粗糙的，零乱的石块形成的。这房屋十全十美，好象是自然本身造成的，因而掩盖了建造者的功劳。我们在下面这一方面可以称莎士比亚完美无缺，比任何人都完美；他认识到，本能地知道，他在什么条件下工作，他的材料是什么，他自己的力量以及这力量和那些东西的

关系。短暂的洞察一切的一瞥是不够的；要对整个事物审慎地阐明才行；要有冷静地明察秋毫的眼睛；总之要有伟大的聪明才智。一个人将如何叙述他曾目睹的某一广泛事物，他将给它画一幅什么样的图画，是人们所能得到的量度这个人有多少智能的最好标准。哪种情节是必不可少的，而且必须始终突出的；哪些是不必要的，可以压缩；哪里是真正的开端，真正的后续和终局？要发现这一点，就要使这个人就要用上全部洞察力。他必须了解这事物；他答案的合适程度将随他了解的深度而定。你将这样来试验他。相似者是否和相似者相结合；条理的精神是否在那混乱中搅动，从而使它的纷扰变为秩序？这人能否说一声，要有光^①，从混乱中创造世界？正因为他本身有光，他才能完成这一点。

或者我们还可以说，莎士比亚之所以伟大在于我所谓的肖像画，描绘人和物，尤其是描绘人。这个人的这一切伟大之处在这里决定性地表现了出来。我认为，莎士比亚的那种冷静的，创造性的，敏锐判断是无与伦比的。他所看的东西，并不只显示它的这一或那一外表，而显示出它内在的核心和一般的秘密：它在他面前就象分解在光里一样，因而他能辨出它全部的结构。我们说，创造，诗的创造，这不是充分认识事物又是什么？描绘事物的词自然而然地来自清晰而强烈地看到该事物。难道莎士比亚的美德，他的勇敢、坦白、宽容、诚实；他那战胜种种障碍的全部无敌的力量和伟大不是也可以见于他的诗中吗？和世界一样伟大！不是一面歪曲形象的，劣等的凹凸镜，按它本身的凸度和凹度来反映一切物体；而是一面完美的平面镜——也就是说，如果我

^① 参看《旧约·创世记》第一章，“上帝说，要有光，就有了光。”

们了解它，是一个公正地对待一切事物和人的人，是一个好人。看到这位伟大的灵魂收罗了各样的人和物，一个福斯塔夫，一个奥赛罗，一个朱丽叶，一个柯利奥兰诺斯；把他们饱满完整地，一视同仁地放在我们面前，这真是了不起的壮观。与此相比，《新工具》以及你在培根身上所能找到的一切聪明才智，完全是次等的；粗俗而低劣。在近代人中，严格说来，几乎找不到与此同等的作品。自莎士比亚以来，只有歌德使我想起了它。关于他，你也可以说，他洞察事物；你也可以把他自己谈论莎士比亚的话应用在他身上：“他的人物象是装着透明水晶表面的表；他们和别的表一样告诉你时间，同时它们的内部机械装置也完全看得见。”

这洞察一切的目光！就是它揭示了事物内在的和谐；揭示了自然的意图，自然在这些通常是粗糙的化身中所包含的富有音乐性的概念。她确实有些意图。对洞察一切的目光来说，那意图是可辨识的。它们是卑下，可怜的东西吗？你可以为它们欢笑，你可以为它们哭泣；你还可以这样或那样地亲切地对待它们；——最起码你可以闭口不谈它们，让你和别人转过脸去不理它们，直到基本上根除和消灭它们的时候！归根结底，具有足够的聪明才智正是诗人的首要天赋，也是一切人的首要天赋。如果他具有这种聪明才智，他就会成为诗人：文字的诗人；或者成不了，就当行动诗人，这样也许更好些。究竟他写不写，如果写，只用散文还是用诗，将取决于偶然事件：谁知道取决于什么极其细小的偶然事件，——也许取决于他曾有过一位唱歌老师，取决于他曾在儿童时代学过唱歌！但是使他能鉴别事物的内心，以及存在于那里的和谐（因为一切存在的东西内心总有和谐，否则它就不能构成一体而存在）的才能却不是习惯或偶然的结果，而

是自然本身的天赋；是无论哪一种英雄人物的基本素质。对诗人，正如对其它人一样，我们首先说，观察。要是你不会观察，那你老把韵脚连成一串，把情感配成韵律，自命为诗人，是毫无用处的；你一点希望也没有。如果你会观察，那么不管用散文还是用诗，用行动还是用冥想，你总大有希望。脾气乖戾的老校长，在人家给他带去一个新学生时，总是要问：“你肯定他不是傻瓜吗？”嗯，事实上，对于任何被推荐去干任何职务的人们，也都可以问同样的问题；并且认为这是一个必须问的问题：你肯定他不是傻瓜吗？在这个世界上，只有傻瓜是完全不幸的。

因为，事实上，我想，一个人想象力的高低，正是对那个人的一种正确量度。如果要我为莎士比亚的才能下定义，我就说智慧高超，并且认为我已把一切包括在内了。究竟什么叫才能呢？我们谈论才能，好象它们是不同的，可分割的东西；好象一个人有才智，想象，幻想，等等，就象他有手、脚和胳膊一样。那是极大的错误。而且，我们还听人说到人的“智慧本性”和“道德本性”，好象这二者又是可分的，而且是分别存在的。语言的需要也许确实决定了这样的说话形式；我很知道，只要我们要说话，我们就必须那样说。但是，对我们来说，言词不应该具体化为事物。我觉得，我们对这件事的理解也多半因此而变得大大地不可靠了。而且我们应该知道，并且应该永远记牢，这些分类本质上是些名称；人类的精神本质，他身上的生命力，根本上是一个不可分的整体；我们称为想象、幻想、理解等等的东西，只不过是同一洞察力的不同形象，都是不可分割地相互联系着的，在外部特征上紧密关连的；如果我们认识其中一个，我们就可以认识它们全体。道德本身，即我们所谓的一个人的道德品质，如果不是他借以存在和工作的同一生命力的另一面又是什么？一个人做

的事情就是他的外部特征。你可以根据一个人的歌唱方式看出他会怎样战斗；固然可以从一个人打出的一击中看出他有没有勇气，但同样也可以从他讲话和他形成的意见看出他有没有勇气。他是个整体；他以所有这些方法向外表露同一个自我。

一个人没有手，还可以有脚，因而还会走路：但是，请想一想，——没有道德，他就不可能有智力；一个彻头彻尾不道德的人是什么也不会知道的！要知道一件事，即我们所谓的知道，一个人必须首先爱这事物，同情它：就是说，道德地和它联系在一起。如果他没有事事克服自私的公正心，没有事事站在危险的真实这一边的勇气，他怎么会知道呢？他的德行将全部记录在他的知识里。自然，以及它的真理，对于低劣的人，自私的人，卑怯的人永远是一本不可知的天书：这些人所能知道的自然只是卑下、肤浅、渺小；只是为了当时的实用罢了。——列那狐不是也知道一点自然吗？——的确如此：它知道鹅住在哪儿！人类的列那狐，往往世界上到处都有，他们除了这一桩事以外还知道什么呢？不仅如此，也应该考虑，如果狐狸没有某种狐狸的道德，他连鹅在哪儿，或者怎样逮住鹅也不会知道的！如果他把时间消耗在对他自己的不幸，对自然，命运和其它狐狸虐待他等等进行忿恨的，多疑的回忆上；而且没有勇气，果断，务实精神，和狐狸的其它适当的才能和风度，他是逮不到鹅的。关于狐狸我们也可以说，他的道德和洞察力在程度上是一致的；是狐狸的同一内在整体的不同方面罢了！——这些事是值得陈述的；因为它们的反面现在往往以种种非常邪恶的变态在起作用：它们需要的限制和修正，你自己的公正可以提供。

因此，如果我说莎士比亚是最伟大的有才智的人，我把有关他的一切都说了。但是莎士比亚的才智里面还有我们至今还没

有看到的東西。那就是我所謂的無意識的才智；这里面有他自己還沒有自覺的道德。諾瓦利斯^①關於他發表了絕妙的評論，說他的劇本也是自然的產物，和自然一樣深刻。我認為這些話是至理名言。莎士比亞的藝術不是技巧；它的最崇高的價值不是由計劃或預先設計得來的。它是通過這個崇高的真誠的靈魂，即自然的聲音，從自然的深處成長起來的。人類最近的幾代人將在莎士比亞的著作里發現新的意義，對人類自己的新的闡明；“與宇宙的無限結構的新的和諧；與後代思想的吻合，與人類更高的能力和意識的近似”。這是很值得深思的。他就是这样成了自然的一部分，這是自然對真實的，純朴的，偉大的靈魂的最高報償。這樣一個人的作品，不管他以最大的自覺的努力和計劃完成怎樣的傑作，總是不自覺地從他不可知的深處成長起來的；——就象橡樹從地球的懷抱里長出，山和水自然地形成一樣；具有以自然自身的規律為依據的勻稱，符合於一切的真理。有多少東西隱藏在莎士比亞心里；他的悲哀，他默默的奮鬥只有他自己知道；許多事根本不為人知道，根本沒說出來：就象根，就象元氣和活力在地下起作用！語言是偉大的；但沉默尤其偉大。

而且這個人的愉快的寧靜是顯著的。我不願因為但丁的不幸而責難但丁：那就象沒有獲勝的戰鬥；但卻是一場真正的戰鬥，——這是首要的，不可缺少的東西。但是我說莎士比亞比但丁更偉大，因為他不但真正地戰鬥，而且戰勝了。毋庸置疑，他有他自己的悲哀：他的那些十四行詩將清楚地證明他曾在多深的水中跋涉，並為活命而掙扎；——因為象他那樣的人難道會不

^① 諾瓦利斯(Novalis, 1772—1801)，德國作家。

去做他所必须做的一切吗？我觉得这是一种不慎重的看法，我们通常的看法，即他象一只鸟停在树枝上；自由自在地随意唱歌，对别人的烦恼一无所知，不是这样的；没有一个人是这样的。一个从在乡下偷鹿发展到写作悲剧的人怎么会在进程中不遇到悲哀呢？或者更确切地说，如果一个人的英雄的心不曾受过苦，他怎么能画出哈姆雷特，柯利奥兰诺斯，麦克白，这么多受苦的英雄的心呢？——现在，和这一切对照，请看他的欢乐，他的洋溢着爱的真心的笑声！你会说，他唯独笑起来是夸张的。在莎士比亚的作品里，可以找到火热的谴责，尖锐而炽热的词句；然而在这方面他总是有分寸的；决不是约翰逊所谓的特别“好的怀恨者”。但是他的笑似乎从他心里倾泻出来；他将各种各样可笑的混名堆在他嘲笑的目标身上，让自己在胡闹中翻滚、颠簸；然后可以说，纵声大笑。这时，他的笑纵然不总是最优美的，也总是亲切的。不是笑弱点，笑不幸或贫困；决不。会笑的人，我们所说的笑，是不会笑这类事情的。只有那种仅仅憨笑，并有机智声誉的可怜虫才笑这类事情。笑意味着同情，好的笑声不是锅底下的干柴的噼啪声。即使对愚蠢和做作，这个莎士比亚也总是亲切地笑的。道格培里和弗吉斯使我们忍不住发笑；我们以一阵大笑送走了他们；但是我们正因为我们大笑而更喜欢这些可怜的人；并且希望他们过得好，并继续当警吏。——这种笑，就象深海上的阳光，我觉得很美。

我们没有谈论莎士比亚个别作品的余地；虽然关于那个题目也许还有许多有待于讨论的地方。譬如说，要是他的所有剧本都象《哈姆雷特》在《威廉·迈斯特》里得到评论一样那多好！这事情也许有一天会办到的。奥古斯特·威廉·施莱格尔对他的《亨利五世》和其它的历史剧有过一个评论，这是值得记住的。

他称这些历史剧为一种民族叙事诗。你还记得，马尔博罗^①说过他除了从莎士比亚学到的英国历史以外，不知道什么英国历史。假如你留心的话，确实没有什么历史象历史剧那样记得住。重大的显著要点都掌握得很高明；一切都很完美，形成一种有节奏的整体；这正如施莱格尔说的是史诗；——一个伟大思想家的一切描述总是这样的。在那些历史剧里有许多十分美的东西，它们一起又确实构成一个完整的美的东西。阿让库尔之战在我看来就是我们在莎士比亚作品中见到的同类事物中最完美的一件。敌对双方的描绘：精疲力竭的英国人；大战即将开始时那关系命运的可怕时刻；以及那种永恒的勇气：“善良的自由民，你们的四肢是英国生的！”这里有一种崇高的爱国主义，——远不是你们有时听到的归于莎士比亚的“冷淡”。在整个事情里，一个真正的英国人的心在呼吸，平静而坚强；不吵闹，不突兀；这样更好。这里有钢铁的铿锵之声。这个人如果在打仗的话，他也会勇往直前的！

但是关于莎士比亚的作品，我要笼统地说，我们在那里是得不到他的完整印象的；甚至还不如我们所得到的关于其它许多人的印象完整。他的作品是许多窗户，通过这些窗户，我们瞥见他内心的世界。相对地说，他的所有作品都似乎是零碎的，不完全的，在很紧迫的情况下写的；只零零星星地偶然表示出作者的心声。有些段落你觉得就象是上天发出的光华；光辉灿烂，照亮了事物的心灵；你说，“那是真实的，说得透彻；无论什么地方，什么时候，只要有一个坦率的心灵，都会看出那是真实的！”然而这灿烂的光辉却使我们觉得周围的事物黯然无光，它的某部分是

^① 马尔博罗 (Marlborough, 1650—1722)，英国名将。

暂时的、传统的。唉，莎士比亚不得不为环球剧场写戏：他的伟大灵魂不得不尽量把它本身压进那唯一的一只模子。然而，他当时的情况就和我们现在的情况一样。谁都得在一定的条件下工作。雕刻家不能把他自己的自由思想放在我们面前；他只能把他的思想用给予他的工具转化在给与他的石头上。我们发现的只是诗人的，或任何人的片断。

凡是明智地看待这位莎士比亚的人总可以看出，莎士比亚在某一方面也是先知；他具有与先知相仿的洞察力，虽然他以另一种气质去观察。在这个人看来，自然也是神圣的；难以言传的，深如地狱，高似苍穹：“我们是构成幻梦的那种东西”。威斯敏斯特教堂里的古书，很少人看得懂，与任何先知一样深奥。但这个人只歌唱；不传教，除非用音乐。我们称但丁是中世纪天主教的音调优美的传教士。难道我们不可以称莎士比亚是真正天主教的，是未来和永恒的“全世界的基督教”的音调更优美的传教士吗？没有狭隘的迷信，严格的禁欲主义，不宽容，疯狂的残忍或反常；就其本身而言，是一种启示，即自然里存在着千百倍潜在的美和神圣；让所有的人尽可能地崇拜这种美和神圣吧！我们可以毫不冒犯地说，从这位莎士比亚身上也产生了一种普遍的赞美诗；并非不适于与更加神圣的赞美诗在一起歌唱。如果我们了解这些赞美诗的话，就会发现莎士比亚的赞美诗与它们并无不和谐之处，而是完全一致的！——我不能象有些人那样，称这位莎士比亚为“怀疑宗教者”：他对当时的信条和神学争论漠不关心使那些人误解了。不；他虽然不大说起他的爱国主义，但他并非不爱国；他虽然不大提到他的信仰，他也不是怀疑宗教的。这“漠不关心”倒正是他伟大的成果；他的整个心灵正是在

他自己的宏大的信仰圈里(我们可以这样说);这些其它的争论,对别人是非常重要的,对他却并不重要。

但是,不管你称它为信仰,还是爱称什么就称什么,难道它不是莎士比亚带给我们的一件和一套十分光荣的东西吗?至于我,我认为,仅就这样一个人被送到地球上这一事实而言,这里确实有一种神圣性。他不是我们大家的眼睛吗?不是神圣的天赐的光明使者吗?——而且,实际上,这位在各方面都无意识的莎士比亚未曾意识到上天的使命不是也许好得多吗?他不象穆罕默德那样地意识到,因为他洞察到那些内在的光辉,他就特别是“上帝的先知”。和人们知道的任何演说家或歌唱家相比,甚至和埃斯库罗斯或荷马相比,他为什么不能因真实性和普遍性而与他们一样永垂不朽呢?他和他们一样真诚,和他们一样深入地把握了普遍性和永久性。但说到穆罕默德,我认为他要是不那么有意识就更好了!唉,可怜的穆罕默德;凡是他意识到的都只是错误的,无益的或琐屑的事,——确实,总是如此的。他的真正伟大的地方是他未意识的:他是沙漠里的阿拉伯野狮,他以他那巨大的雷霆般的吼声说话,用的不是他认为伟大的言词,而是伟大的行动,感情和历史!他的《古兰经》已经变成一部愚蠢的、冗长的谬论;我们和他一样,不相信那是上帝写的!这里的伟大人物,和往常一样,是一种自然的力量:他身上真正伟大的任何东西都是从无法言喻的深处产生的。

好了:这就是我们的可怜的沃里克郡的农民,他后来成了剧场的经理。于是他可以不靠乞求过活;南安普敦伯爵曾对他垂过几次青睞;托马斯·鲁西爵士,多谢他,赞成把他送到监狱受罚!当他和我们住在一起的时候,我们并不把他当作神,象至上

的神欧丁一样；——关于这一点要讲的还很多。但是我们要说，或再说一遍：尽管英雄崇拜现在处于可悲的状态，请考虑这位莎士比亚在我们当中确实变得多么重要。我们宁肯交出一个，或一百万个我们的国家培养的英国人，也不愿意交出这个斯特拉福特农民。纵然有一大群职务最高的要人，我们也不愿拿他去交换。他是我们从古到今所完成的最伟大的杰作。为了我们在国际间的声誉，作为我们英国家庭里的一件装饰品，除了他，我们哪一样不肯放弃？请考虑，如果他们问我们，你们英国人，你们宁愿放弃你们的印度王国，还是你们的莎士比亚？你们宁愿不曾有过印度王国，还是不曾有过莎士比亚？这真是个严重的问题。官方的人士会毫无疑问地用官方语言回答，但是我们，从我们的观点看，难道我们不应该被迫回答：有没有印度王国都可以；我们没有莎士比亚不行！印度王国，无论如何，总有一天会脱离我们的！但是这个莎士比亚却不会，他将永远和我们在一起；我们不能放弃我们的莎士比亚！

不，纵然不谈精神的東西；就把他当作仅仅是一个实在的，可销售的，确实有用的东西吧。英格兰，我们的这个岛，不久将只能包容一小部分英国人了；在美国，在新荷兰，直到新西兰和澳大利亚，将有一个占地球很大面积的撒克逊王国。究竟是什么东西能把这些地方团结成实际上的一个国家，使它们不分崩离析，互相交战，而和睦相处，亲密交往，互相帮助？这理所当然地被看作是最大的实际问题，是一切形式的主权国家和政府都应完成的事情：由什么东西来完成这一件事呢？国会的法案，行政官总理都不行，美国人和我们分离了，分离到国会所能办到的程度。别认为我以下的话是异想天开，因为这里包含着许多真实：我说，有一个英国国王，他是任何时间或机会，国会或国会的

联合都不能推翻的！这个国王就是莎士比亚，他不是象最崇高、最温文、但又是强有力的团结的标志一样，以王者的不可摧毁的权威光照着我们大家吗？从这个观点看，他不是实在比任何其它手段或工具更宝贵吗？我们可以想象他从今一千年后仍将高高在上照耀着一切英国人的国家。不管来自帕拉马塔，来自纽约，或者任何地方，不管属于那种教区总管的英国男人和女人，他们都会相互说：“是的，这位莎士比亚是我们的：我们产生了他，我们依据他说话和思想；我们和他是同一血统，同一人种。”最有常识的政治家，如果愿意，也会想到这一点的。

是的，获得一个清晰的声音，产生一个能音调优美地说出它的心声的人，这确实是一个民族的伟大事情！例如说，意大利，可怜的意大利支离破碎，四分五裂，在任何草约或条约上根本不作为一个整体出现；然而高贵的意大利实际上是一个：意大利产生了但丁：意大利能够讲话！全俄罗斯的沙皇，有那么多刺刀，哥萨克轻骑兵和大炮；他是强大的，并且建立了伟大功勋，保持这大片土地在政治上统一；但是他还不能说话。他身上有伟大之处，但那是无声的伟大。他一直还没有天才的声音，为全人类和各时代所听到。他必须学会说话。他直到如今都是一个伟大的无声的怪物。他的大炮和哥萨克轻骑兵都将化为无足轻重的东西，而但丁的声音却仍然可以听到。拥有但丁的国家是团结一体的，而无声的俄罗斯是办不到的。——我关于英雄诗人所要说的必须就此结束。

张景桂 译

詹姆斯·亨利·利·亨特^①

诗 论

(1844)

诗歌,就其严格的艺术的意义来说,即不仅作为人人多少皆有的诗情来考虑,而是作为如象我们在诗人的著作中所看到的诗情的作用来考虑,它是热爱真、美、力的激情的抒发,借想象和幻想来体现并阐明其概念,根据一致性中的多样性的原则来调节其语言。它的手段取之于宇宙间的万物;它的目的是快乐和提高。诗歌介乎自然与惯例之间,使我们经常从外在世界和内心世界得到享受;它构成了各民族最持久的荣誉;它仅次于它的双亲,爱和美,向人们有力地证明,万事万物之中都可以求得快乐,也有可能求得无限丰富。

诗歌是一种激情,因为它寻求最深刻的印象;也因为它必须经历这些印象,才能传达这些印象。

它是热爱真的激情,因为如果没有真,印象便会是假的或残缺的。

它是热爱美的激情,因为它的功能是通过快乐来提高和精炼,也因为美只不过是快乐的最可爱的形式。

它是热爱力的激情,因为力就是具有征服力的印象,或者如

^① 詹姆斯·亨利·利·亨特(James Henry Leigh Hunt, 1784—1859),英国评论家,诗人。

诗人之愿，征服了他本人，或者因诗人的影响而征服了读者。

它通过想象，或者它所描写的对象的形象，以及为显示那些对象而引入的其它形象，来体现并阐明它的印象，以便它坚信不疑地尽情地享受并传达那些印象的真实性的感情。

它通过幻想，即较轻松地玩弄想象，或不够严肃的比拟的感觉，来阐明那些印象，以便它能与它所爱的东西一起发笑，并显示它如何以虚幻的装饰来装璜它。

它调节说出的语言，因为它在涉及美的整个领域时必须包括声音的美在内；也因为在极度的欣赏中它必须显示出它的完全胜利，并使困难本身成为它的灵便和欢乐的一部分。

最后，诗歌通过这种调节形成了它轮廓的一致性，和它局部的多样性，因为这样它就实现了美本身的最终概念，其中包括在习惯和自在的循环中的多样性魅力。

诗歌是富于想象的激情。对于具有这种激情的本质的最迅速最敏锐的检验，在于表现；所要表现的事物的多样性表明这种激情的源泉的丰富；诗歌的连续性最后充分证明这种激情的强烈和伟大。凡是拥有最大量和最高度的思想、感情、表现力、想象力、动作、性格和连续性的人就是最伟大的诗人。

诗歌包括绘画里能让人在想象中见到的一切，也包括音乐里能用声音和比例传达的一切，而不用歌唱或演奏。但它在启示性、范围和智力财富方面远远超过这些神圣的艺术；——首先，在表达思想、组合形象及不受空间和时间的限制这些方面，它胜过了绘画；其次，除了纯声音的音调和调节以外，在语言所能做到的一切方面，它胜过了音乐。然而，绘画和音乐包含着那些可以由可见的和悦耳的东西来表达和提高的诗歌才能的一切部分。绘画，在某种视觉意义上，是事物本身；音乐，在某种听觉意

义上，是事物的感情和风度。音乐与绘画都因与诗歌有关而自豪，而诗歌热爱它们，也为它们而自豪。

当事实 and 科学不再仅仅是事实 and 科学时，即是诗歌的开始。它展示更深的真实；即展示它和感情世界之间的关系，以及它产生想象的快乐的力量。例如，我们询问一位园丁我们在那边看见的花是什么花时，园丁说，“是百合。”这是事实。植物学家宣称那是属于六雄蕊雌蕊类，这是科学。斯宾塞说，那是花园的“贵妇人”；在这里我们开始对它的白皙和优美有了诗意。班·琼生说，它是

光的苗和花；

于是诗歌便向我们充分显示了花的美既神奇又壮丽。

如果有人问，我们怎样知道这样一些感觉是真实的呢，回答是，根据它们存在的事实——根据诗歌读者的同意和喜悦。正如感觉是科学最易论证的事物的最早教师，而感觉是这些事物唯一的最终证明一样，诗人的最模糊的想象却往往被发现和事实有最密切的关系；如果我们的感觉敏锐到能认识引起想象的原因，那就总是这样的了。仔细想一想班·琼生的这一形象吧——把百合看作光的花。没有分解的光是白色的；因为百合是白的，光也是白的，而白色本身正是光，于是这两样东西在这里不仅相似，而且相同。诗人还可以通过从光和色的关系引出的比拟进一步说，白色的百合从金黄的雄蕊中现出“金色的黎明”。我不想把这种相似之处说得过分。上面说的已经足以表明，在诗歌的比拟里和在其它的比拟里一样，可以看到“同一双自然的脚”，如培根所说，“走在不同的路上”；还表明最高傲的，也就是说，最愚蠢的信奉事实的信徒应该小心他由于不能识别哲学深

处的诗意而暴露他哲学的肤浅。

诗人绝不仅仅研究这些微妙的和类似的真实。任何一种真实都属于他，只要这种真实能萌发出任何一种美，或能由他的诗才来阐明和铭刻在人们心间。不但如此，最简单的真实本身便非常美丽而动人，因此，诗人天才的最好证明之一在于让这种真实独立，只用它自身的泪或笑，自身的奇妙、力量或幽默来阐明。正因为这一点，我们古代英国的民谣和传奇里的许多淳朴的片段，以及荷马和乔叟这样一些最伟大的早期诗人一般都具有的热情和真挚，才如此感人，这些诗人的创作时代都在“文学界”存在之前，不受一大堆概念和意见的困扰，也不受应该如何表达感情的各种疑虑所困惑。他们以后的最伟大的诗人，除非他们能从他们的心里排除一切，只留下类似的简单真实，是再也写不出同样效果的作品了。在《埃加爵士，格雷厄姆爵士和格雷一斯蒂尔爵士》（见埃利斯的《诗选》或莱恩的《早期韵文故事》）这首优美的诗里，一位骑士以为他在他情人的面前丢了脸：——

埃加爵士说，“果真如此，
我深知，我必须放弃
爱情，男子气，完完全全地！”
泪水冲出了他的眼眶！

格雷一斯蒂尔被杀了：

格雷一斯蒂尔命在垂危
他辗转挣扎，拔起青草；

不一会他躺着一动不动

(见着他的朋友满面病容)

鲜血流进他的明亮甲冑。

在乔叟的《坎特伯雷故事集》里，对那位管家住处的描绘只用了两行，从来没有人希望他多写一行：

他的住所在荒地上十分美丽，

苍翠树木荫蔽着他的住地。

人人都知道李尔的这番话，“最真实，最抑郁”。

请不要取笑我；

我是一个非常愚蠢的痴老头子，

活了八十多岁了；

一刻不多，一刻不少；不瞒你说，

我怕我的头脑有点儿不太健全。

正是通过细致贴切的描写，优美的旋律以及如果需要的话，还用富于文采的文笔的隐含的力量，美和真才在诗歌里合而为一，我们也才能从痛苦中获得快乐，至少也获得流泪的慰藉。

当诗人能对自然的这些已够令人满意的片段，写出可说是他自己的评论，并因这一增加而受感谢时，这是一件伟大而希罕的事情，它显示一种可爱的想象。在一位伊丽莎白时代的老诗人沃纳^①的诗里有一个这样的例子，世界上找不到比这更优美的例子。他所说的是美丽的罗莎蒙德，埃利诺王后给她的一击。

^① 沃纳(William Warner, 1558?—1609)，英国诗人，

她以此猛砸她的双唇，

把双唇染得双倍殷红；

打击她的人心如铁石，

流血的双唇柔软温和。

有不同种类，不同程度的想象，每一个真正的诗人必须具备其中的某些想象，而最伟大的诗人则具有全部想象。也许可以将这些想象列举如下：——第一种是把日常生活中的对象或环境展示在脑海里；如我们想象一个人手持利剑或临窗眺望；——第二种是展示真实的，但不是日常的环境；如阿尔弗雷德王照看面包，或菲利普·锡德尼爵士把水让给垂死的士兵喝；——第三种是把直接模拟真实生活中的人物和事件与自己创造的模拟性现实结合起来；如普赖安姆和麦克白的家世中的或然部分；或者那种为了区别于超自然的虚构，可以称为自然的虚构的部分；——第四种是幻想出自然界没有的事物和事件；如荷马诗中的神，莎士比亚剧中的女巫、魔马、魔矛，阿里奥斯托诗中的半鹰半马的怪兽，等等；——第五种是为了阐明或加强某一形象而引进另一形象；有时用明喻，如荷马把阿波罗在中午怒气冲天地下凡，比作夜晚的降临；有时用暗喻，或由一词构成的明喻，如弥尔顿的诗句“布满在日光中的尘埃”；有时把过去，甚至未来的任何人或事的主要历史集中到一个字里，如拜伦诗里的“明星般的伽利略”，和把“被谋杀的”这个反映可怕的预料中的结果的词，应用在济慈从薄伽丘借用的故事里那个还活着的受害者身上，——

于是两兄弟和他们被谋杀的仆从

长驱直奔美丽的佛罗伦萨；——

有时通过赋予一种有代表性的品质使某一情况代表别的情况；

如弥尔顿诗中灰蝇吹起它“闷热的号角”，这个词语里含着夏天的炎热；——第六种，与这一方法相反，使多种情况从一种情况得到色调，就象以厌恶或喜悦的目光，或在暴雨或日光的影响下观察自然；如在《莱锡达斯》，或希腊田园诗人的作品里，花草和牲畜往往表现为对人之死具有同情；或者如意大利诗人的作品里，在熟睡的安杰立卡身边流过的河似乎在谈论爱情——

好象草儿在周围开花，
那河岸闪烁着爱情的光亮。

《恋爱着的奥兰多》第三章

或者如室内的灯光向熟睡的伊莫金所致的色情的敬意，以及她自己的美对其自身的反映；或者如《麦克白》悲剧的“女巫成分”和《浮士德》的五月之夜；——第七种，也是最后一种，是用一个表面上最最空泛的短语，而其效果不仅达到而且超过最具体的描述的最大力量；如柯尔律治的《克里斯塔贝尔》里的优美片段，在那里女巫要加害的毫不猜疑的对象被吩咐去睡觉：

克里斯塔贝尔说，就这样吧！
按女主人的吩咐，她照办。
她从柔和的肢体上脱下衣裳，
而后妩媚地躺在床上；——

这首诗，无论在感情还是音乐方面确实都是完美的。四肢的细腻和柔嫩在一连几个l字母^①中表现出来。

我想不到同类诗中哪一首能那么美好地在寓形体美于道德

① 这段诗的原文为：Her gentle limbs did she undress, And lay down
in her loveliness;——

方面超过它，我也想不起任何这种借想象把陪衬的东西变为起辅助作用的东西的例子，能胜过我上面提到的例子。在这一类比喻里，最动人的一个（它曾勾引出父母和情人的许多眼泪）是收录在《方济各会修道士》里的博蒙特和弗莱彻^①的一首诗：

别再哭了，夫人，别再哭了，
悲伤是徒然的；
因为紫罗兰一经摘下
春风化雨也永不能再使它们生长。

莎士比亚和弥尔顿的诗里有很多极好的比喻；例如安东尼把他的命运多变比作浮云；李尔向老年的苍天呼吁；撒旦出现在地平线上象“悬挂在云端”的战船；并且把它和彗星与日月蚀相比较。雪莱的《阿多尼斯》里那个迷人的比喻：

人生，象多色玻璃的圆顶，
使永恒的白色光芒染上颜色。

也并非配不上这些光辉的比喻，因为它把细致与博大非凡地结合了起来。我之所以详细论述这些具体细节是为了使读者牢记：想象的各个方面作为最高诗才的组成部分非常重要。

我所记得的富于想象的暗喻的最妙例证是莎士比亚的月光“酣睡”在河岸上；但他的诗歌可以说有一半都是这种富有想象力的暗喻构成的，暗喻确实是交流的通用货币。在虚构的生物中，无论是神话里的还是东方的，就虚构而论，也许没有一个比

^① 博蒙特(Francis Beaumont, 1584—1616)和弗莱彻(John Fletcher, 1579—1625)，都是英国剧作家，长期合作写剧本。

得上莎士比亚的艾利尔和卡利本；虽然诗歌也许要妒忌散文，因为散文里虚构了一个生翼的女人，尤其是她的虚构者在《彼得·魏尔金》的故事里把她描写成的那个样子；就处理而论，斯宾塞的财神和妒忌，但丁诗里的有些妖魔，尤其是他的尼姆若德，他那能变成多种生物的本事，还有（如果我预料什么是后世的定论，不算冒失的话）柯尔律治的《克里斯塔贝尔》中的女巫，都可以与莎士比亚的创造媲美。诚然，我们可以怀疑，莎士比亚心里是否有足够的暴躁脾气和梦魔附体，能想出那些善变化的敌手（有时是毒蛇，有时是人）那样可恶可怕的东西，或者甚至想出尼姆若德那样巨大的笨头笨脑的庞然大物，——《圣经》里的“大力猎人”和巴别通天塔的建造者，——但丁诗里的一个身高似塔的巨人，和他的几个巨人兄弟耸立在地狱里一个深渊的中央，吹着嘹亮的号角，霹雳和这号声比起来宛如耳语，用听不懂的失传语言在但丁和他的向导身后呼喊！变形的例子过于令人作呕，不必引述；但不妨取一段高耸的巨人的样品来欣赏一下“可怕的乐趣”。但丁说，那是黄昏时分，他和他的向导维吉尔正在静静地缓步穿过地狱里一个最可怕的地区，忽然一支巨号的声音使他把注意力转向发出声音的地方。他通过苍茫的暮色，发现了一座座俨然就是城市中宝塔的东西。向导说，那并不是宝塔；是巨人，耸立在那些圆形深渊中一个深渊的中央。

我再看，当我一点一点地，
看清楚浓雾掩蔽着什么，
它在消散前浸渍着天空；
那些隐现在稠密阴暗的空气中的
庞然大物，在我们走近时，变得明显，

看得真切了，恐怖压心头：
因为正如蒙特丽乔纳
在它绝顶的四周耸立着高塔，
那些曾和天神战斗，并在他发怒时
仍受威胁的可怕的巨人
在深渊的圆圈上耸立，
虽仅一半露出圈外，一半在圈里。
我们走近第一人，看见他的大脸，
双肩，胸膛，与多半个躯干，
两臂垂在身体两旁。
他的脸，在我看，长与宽，
和罗马圣彼得教堂尖塔一般，
他全身的大小也完全成相同的比例。
我们离开时，他张开他不适于
唱悦耳的赞美诗的可怕大嘴；
用奇异的语言在我们后面高呼，
Rafel ma-èe amech zabèe almee! ——
我的向导高叫，“笨家伙！守住你的号角，
可以更好地发泄你塞满胸中的
愤怒和其它激情。摸摸你的喉咙
发现你颈上的锁链，你混乱！
看！什么箍，紧箍着你的喉咙。”
然后他转脸向我说，“他的号叫
是对他自己的嘲笑。这是尼姆若德，
由于他考虑不周，人类才
语言混乱。走过去，别作声；

因为他说的话没人听懂，
所以没有人能和他讲话。”

《地狱篇》，第三十一章第三十四行

毫无疑义，在哈姆雷特的疑心病里很难找到这样粗野而可怕的虚构。即使他的父亲，在阴间显然也没见过这样的鬼魂。他的所有鬼怪都在他已经离开了的人世间。泰门、李尔、理查、布鲁特斯、普罗斯配罗、麦克白本人，莎士比亚的这些人物的除了他们居住的地球外，事实上没有谁想到别的，不管他们产生什么超自然的幻想。所幻想的东西仍然是这个世界上的东西，“按照它本来的生活习惯”，或者最生疏的，也不过女巫或仙女。它最低的底层（除非是但丁暗示的）只是舞台下面的地窖。卡利本本身只是女巫和小丑的混合种。这并不冒犯莎士比亚；他无须既是伟大的健康的诗人，又具有多种病态的灵感。如果他让他的机智去和但丁相比，他可能做些什么，我不知道；我只知道，在地狱方面他没有做但丁那样的工作；而且人们也不必希望他做过。他既属于诗人中较高级、较普遍、较有益的一类，倒不如就让他是那样的较快乐的人，并在他的纪念碑上留下丰满的双颊，而不是那位伟大的，但过分严肃的，而又比较片面的佛罗伦萨人的忧虑的面容。即使那位我们认为和莎士比亚比起来是“神经过敏的绅士”的斯宾塞，他的想象中也没有做过但丁那样的梦。或者，纵然做过，他也不愿多想这些东西而把自己弄瘦（但丁说他是这样的）。他有二十个仙女和闺房的幻象，只有一个塔塔鲁斯那滩烂泥的幻象。尽管乔叟是“这一世界的人”，也是诗歌界的一员，尽管他除了是自古以来最深刻的使人伤感的大师之一以外，也许还是比但丁更伟大的反压迫的人，他也不忍心象那无

情的反比萨人的人那样来结束那饥饿的父亲和他孩子的故事。关于但丁这里已经说得够多的了。霍布斯^①为了吓唬读者使他不反对他的朋友达文南特^②缺少创造力，在他附在《冈迪勃》这首诗前面的一封信里概括地提到这些难以置信的虚构，他说，“刺不穿的盔甲，施了魔法的城堡，刀枪不入的身体，铁人，飞马和千万种类似的东西，只要大胆，就不难虚构”。这是对斯宾塞和阿里奥斯托的嘲讽。但是，要请霍布斯（他翻译过荷马，好象是特意为了表明一位哲学家可以写出多么恶劣的诗篇）原谅，虚构施过魔法的城堡和飞马，并不象阿里奥斯托和斯宾塞虚构它们那样容易；差别就在于此。作为例证，请看斯宾塞在《仙后》第三卷第十二章里对施过魔法的城堡的叙述吧；也让懂意大利文的人打开《疯狂的奥兰多》看一看第一次介绍半鹰半马怪兽（第三章第四首）的情况吧，这时，布雷特蒙蒂来到了一家小旅店，听见很大的声音，看见所有的人仰着头看着空中的什么东西；这时她也仰起头来看，看见一位武士，身穿金光闪闪的盔甲，骑着一匹生着杂色翅膀的动物，驰向日落的地方，然后骤然下降，消失在一群小山之中。乔叟的黄铜骏马

那么膘肥体壮，又那么目光敏锐，

是按现实生活描写的。你可以拍拍它，摸摸它坚实的肌肉。霍布斯在反对他认为幼稚的东西时，犯了一个幼稚的错误。他的批评就象一个按机械原理培养的，自以为已经长大成人用不着再听小儿故事的孩子自吹自擂一样。与他在其他问题上的敏锐相比，他在诗歌问题上的鉴赏力迟钝得离奇，他竟异想天开，以

① 霍布斯(Thomas Hobbes, 1588—1679), 英国哲学家。

② 达文南特(William Davenant, 1606—1668), 英国诗人, 剧作家。

为只要宣布这些创造是“不可能的”，就可以万事大吉了！毫无疑问，在铜匠看来，那是不可能的；但在诗人看来却不是那样。这些创造的可能性，如诗人愿意的话，是应该承认的；问题在于，假定要创造某种动物，应如何按照它具有的天性，使它的活动和可能性相符。霍布斯不了解，这些虚构的东西的技巧和美就在于把它们放在他认为这些东西不能存在的那些真实和可能的区域里。因此乔叟的毒蛇派桑在阿波罗杀死它时，

正在白天酣睡在阳光下，

因此斯宾塞的拉战车的海豚沿着海岸轻轻地游过，以免被石头和沙砾擦伤。因此莎士比亚的精灵艾利尔生活在万花丛中，晚间骑着蝙蝠游荡；而在《卷发遇劫记》里，（想象中的客厅）他家庭的同名动物，用它的羽毛使一位妇女的衬裙免受咖啡污染，并使鼻烟的微尘飞进纨绔子弟的鼻子！在《疯狂的奥兰多》里（第七章，第六十五首）有个吃人的巫师的野蛮故事，他在被切成碎片时哈哈大笑，又象水银一样聚合起来，头被砍去时，他有时揪住头发，有时抓着鼻子便把头抬了起来。要是在拙劣的诗人笔下，这简直是完全幼稚可笑的，但在阿里奥斯托笔下，由于他诗体的优美和它的有条件的逼真，这就不仅有趣，而且美妙。这怪物头上有一根决定命运的头发——仅仅一根——要拔掉这根头发才能结果他的性命。没有那个附带条件，砍头是无济于事的。那位阿斯托尔弗勇士，曾在马上和这怪物战斗，并取下了他的头，提着头飞驰而去，但仍然不知道究竟如何下手。他在这样的大海里如何才能捞到针呢？怪物的躯干跟在后面飞跑来找头，而他在寻找那根头发，但一点影子也没有。最后他想起了把头上的头皮剥掉。他就这么干了起来；在剥到那根头发的地方时，头的脸色变

成灰色，眼睛在眼窝里直转，同时那个没有生命的追赶者从马上摔了下去。

于是脸色变灰白，并非常潮湿；
眼睛凄惨地在眼窝里直转；
一切表明这坏蛋的太阳已落。
他在后面追赶的躯干从马上跌下，
发出最后的战栗，变成了尸体。

就这样，仅仅这样，诗人无论到哪里，即使在最最超自然的领域，总和自然在一起，用一句很有启发的话说，总把世界带在身边。确实是这样，在那个领域里，他切莫（象柏拉图主义者常常讲的那样）软弱地或错误地赋予人性；否则他就很有可能忘记了要忠实于超自然本身，从而暴露出缺少那方面的想象力。他的仙女们将没有森林和水的趣味；他的男神女神将只是许多漂亮的或愁苦的仕女和绅士，就象我们在普通绘画上看到的一样；他决不会有象伦布朗在他的《雅各之梦》里那样把天使弄得象一种野马的危险。他的酒神巴克斯决不会象提香的画一样使我们想起酒的力和怒，和优美。他的朱比特将不会把妇女化为灰烬；他的仙人将毫不奇异；他的土地神将不是“尘世的，现实的”。而这又将不够自然；因为这将不够超自然，这种超自然是自然朝着超自然方向起作用而形成的。无论如何，诗人即使为想象而想象，也切莫执着于想象的真实，把它拖到机械的和局限的领域，而看不到它的至上特权，那就是使美，在人的意义上说，成为宇宙的主妇和女王。如果他借口只有象鱼一样的生物才能在水里生活，把海里的仙女塑造成只是象鱼一样的生物，把森林里的仙女塑造成生着疙疙瘩瘩的橡树样的脸；因为在大地和苍天之间不可能有肺，

便把天使塑造成没有气息也没有歌声，这样的人将一无所获。在这方面希腊式的倾向比哥特式的倾向安全些；而且也富于想象些；因为它使我们能在想象之外想象，并且把一切事物都健康地带回到他们唯一的现时的最终地面——同情上来，也就是人的地面上来。如果我们到天上去，我们可以用超人的方式来形成概念，对美有完全不同的概念；但在那时以前，我们只得满足于地球的最可爱的潜在能力。希腊的海中仙女仍然是美丽的妇女，虽然她们生活在水里。海洋的天然生物的鳃和鳍只限于她们最低下的半人的随从；或者如果特赖顿本人不完全是有人性的，那是因为他代表海洋的活力较凶猛的部分，和她们代表较温和的部分一样。

我们从最伟大叙事作家的作品中引证两段，来结束本文的这一部分；——一段说明使超自然的事物与人间事物相关而又不混淆的想象，另一段说明按真实生活描绘事件和情况的想象。第一段里说的是本来已经很久不参加他的同胞和特洛伊人的交战的阿基里斯奉上天的旨意，吩咐他再次出现在敌人的眼前，站在营墙外面的壕沟上，但不做其它事情；也就是说，不参加战斗。他只是让别人看见。下面海岸上两军正在争议，谁该拥有普特洛克勒斯的尸体；只要这位可怕的希腊首领露面——十分超自然地给他们深刻印象，为了实实足足地使他的勇气和行为充分影响勇敢的士兵——就能决定这个问题。我们要想象那里到海边的地面有个坡度，以便使壕沟升高；军营是冷落的；战斗（荷马称之为“可怕的兵士的吼声”）正在海岸上激烈地进行着；彩虹女神刚刚送过圣旨，就不见了。

但天之骄子阿基里斯站了起来；

而帕拉斯把约夫的盾扔在
他有力的肩上；并在他头的四周
装上一圈金雾的荣光，
从那里燃起了熊熊的火光。
就象在一个遥远的受敌人围攻的岛上，
敌人成天从他们自己的城镇
杀气腾腾地冲向一个城镇，
这城镇的烽烟直上云霄；
当太阳一落，就看得见火焰熊熊，
冲上天空，在空中发光，
使邻人们知道，谁也许可能
过海来相助，阿基里斯头上
也一模一样地发出灿烂的光芒。

在营墙外，壕沟上，他岿然屹立，
但不和希腊人混在一起，因他尊敬
他母亲的嘱咐；所以，他这样站在那里
高呼；密涅娃，听见他的呼声，
又发出可怕的叫喊；于是引起了
特洛伊人中一阵说不出的混乱。
就象使人闻风丧胆的敌人
向城镇吹起的嘹亮号声，
艾阿凯底斯发出清晰而嘹亮的喊声。
当他们听到这刺耳的呐喊，他们的心
在胸中怦怦跳动；鬃毛直立的战马
拉着战车打转，因为他们预见到

灾难；当战车手见到不灭的熊熊的火焰
在那伟大的英雄可怕的头上
燃烧，他们不禁精神沮丧；
因为目光敏锐的雅典娜使它燃烧。
神圣的阿基里斯在壕沟上大叫三次，
特洛伊人和他们伟大的盟友
向后倒退三次；他们的十二个最高贵的人
被他们自己的武器和战车压碎，身亡。

《伊利亚特》，十八章，第203行

关于普特洛克勒斯的尸体当然不再发生问题了。尸体从人丛中被拖出来，由那位可怕的英雄含泪接受。

另外一段是普赖安姆，跪在阿基里斯面前乞求他放弃赫克托耳的尸体，他使阿基里斯想起自己的父亲；（这可怜的老国王说）不管他和他的敌人有什么纠纷，他父亲总还有幸得知他儿子仍然活着，可能日夜盼望他早日回家。阿基里斯的感受，和当时那种强烈、高贵和真诚的感情是一致的，听了乞求便高声大哭，荷马说，感到“四肢”都有要见父亲的“愿望”。他和那位可敬的苦难老人同感悲伤，再也不忍心看“他灰色的头和灰色的颊”。注意这最后一个字的微妙处。它描绘了下跪的老人乞求地抬起下颊这一动人的事实和他说话时胡子的动作。

这样说着，墨丘利飞上天去不见了；
于是普赖安姆走下战车，
把艾迪阿斯留在车上，他依旧
牵着骡和马；而老人

直走进门，在天之骄子
阿基里斯坐的地方，找到他。
室内有别人，在远处；只有两个，
英雄奥托梅登，和阿尔基摩斯，
战神的后裔站在他身旁。
他们刚吃饭，还没有收拾餐桌。
伟大的普赖安姆来，他们没看见，
他双膝跪下，抱住阿基里斯双膝，
亲吻那双可怕的，杀人的
夺去他这么多儿子的大手。
好象一个人因为杀了别人，
感到十分苦恼，便逃离本土，
逃到外国，走进一个伟人的
房屋，被人怀疑地注意着，
阿基里斯也这样怀疑地看着普赖安姆，
其余的人十分惊奇，互相注意。
但普赖安姆，乞求他，说了下面的话：——
“神圣的阿基里斯，想想你的父亲！
他和我都到了衰老的年龄，脆弱的
处境；虽然邻近的首领也可能
激恼他，他的疆土无人帮助，
但他一听到你还活着，
他一定内心欢喜，并每天希望
看见他的爱子从特洛伊回家。
但我，孤老头子普赖安姆，一度曾有
勇敢的儿子在特洛伊，现在我不能说

我还剩下一个。我曾有五十个孩子，
在希腊人来的时候；十九个是一母所生；
其余的都是我家的妇女生的。
残忍的战神已松开了其中许多人的双膝；
那个所向无敌，特洛伊和他们的支柱，
现在被你杀死的，为国捐躯的叫
赫克托耳；为了他我到这里，
带来数不清的赎金，把他赎回。
你，阿基里斯，敬畏天神，也想想
你自己的父亲，对我发慈悲吧：
因为我是最最不幸的，我受过
一切凡人不曾受过的苦，我真想
把杀死我许多儿子的人的手
举到唇边亲吻！”

他住了口；而阿基里斯
心里掀起了对他父亲的强烈思念；
他握着普赖安姆的手，温和地
把他拉开；因为他们俩都流了泪，想
起别的时代；一个为赫克托耳
痛哭流涕，并怀着极端的痛苦
正躺在阿基里斯面前；另一个，
有时为他的父亲，有时为他的朋友；
全屋里都听到他们的哭泣。
但当神圣的阿基里斯用泪水
振奋了他的灵魂，强烈的愿望离开了
他的心和四肢后，他从王位上站起，

牵着老人的手把他扶起，同时怜悯
老人的灰色头发和灰色下颏。

《伊利亚特》，二十四章468行

哦，天才的可爱而不朽的特权！它能从千万年前的时间长河中伸出它的手，用眼泪抚摸我们的眼睑。在这两段诗里没有一个字是最实事求是的人写不出来的，如果他想到的话。但在诗歌里，即使是感知和表现事实也必须有情感和想象。只有情感和想象才知道应该谈些什么，保留些什么；什么是恰当的，动人的，必不可少的。没有情感，便缺少精致和区别；没有想象，便没有真正的体现。在即使是优秀的，但没有叙述天才的诗人手里，动作就会被弄巧成拙的错误所堵塞或引入歧途。过分爱沉思的会给我们过多的议论；过分抒情的会给我们过分失去自制的文体；过分异想天开的会给我们牵强附会和过多的明喻；缺乏想象的会给我们没有感情的事实，甚至连事实也没有。他们一点也不会告诉我们那“灰色的下颏”，那间听见他们哭泣的屋子，或阿基里斯温和地把老人拉开；更不会告诉我们那种使这位英雄四肢颤抖的对他的父亲的怀念。没有这种极大的激情和力量的作家不会有这样的感情，也没有能力表达这种感情；尽管在诗人使真情深入人心时，世界上有足够的敏感性和想象力能使人类受到它的感动。

与想象相反的情况，表现在毫无思想，平庸，特别是老一套的暗喻，或者已经成为谈话和作文中常用的那些形象和陈词烂调。艾迪生^①的《卡托》里这类东西比比皆是。

^① 艾迪生(Joseph Addison, 1672—1719)，英国散文家，诗人。

没人怜悯的热情，没有成功的爱情

把匕首插入我心。

我已经把努米蒂亚人一个一个地召唤，

并发现他们造反的准备已成熟。

善良的马西亚在妇女中象塔似的出类超群。

他的“向枷锁求爱”——“使我神魂颠倒”——“使人想起”在灵魂深处的“父亲”——“每根神经都使上劲”——“抄袭一个光辉的例子”都是这类货色；总而言之，整个的戏都是这样，只是间或有个把漂亮的句子或者措词稍作调剂。下面是一段剽窃和整脚文章的意味深长的例证。这是引自艾迪生时代的另一篇悲剧——芬顿^①的《玛丽安》：

玛丽安，有超等的媚力，

战胜理性；她眉宇间带有

终年繁花似锦的天堂；

美，象第一个概念那样鲜明地印在

青年恋人的心上；迷人的风姿

指引着每一姿态，忠实的爱情

伴随着她每一步伐。

“战胜理性”是每个人都熟悉的老话。“眉宇间的天堂”是通过德莱顿从意大利诗人那儿抄来的。“象第一个概念那样鲜明”等是从弥尔顿抄来的，给糟蹋了；——“迷人的风姿”和“步伐”是从弥尔顿和蒂布勒斯^②抄来的，也都糟蹋了。只要美的东西被

^① 芬顿(Elijah Fenton, 1683—1730), 英国诗人。

^② 蒂布勒斯(Albius Tibullus, 公元前54? —? 18), 罗马诗人。

这样的作家剽窃过来，那是一定要被糟蹋的：就好象一位伟大的作家借用时，一定会提高一样。

现在讨论幻想，——她是想象的妹妹，但没有想象那种思想和感情的分量。真正地称为想象的，实在是地道的感受；是对最微妙最动人的相似之处的感受；是在事物的本质或事物的普通属性中能看到同情的知觉。幻想是玩弄它们真实的或假设的相似之处，是玩弄虚无缥缈与异想天开的创造。

——振作起来吧；那柔弱轻佻的朱庇特
就会从您的颈上放松他的淫荡的拥抱，
象雄狮鬣上的一滴露珠似的，
摇散在空中。

《特洛伊罗斯与克瑞西达》第三幕，第三场

那是想象；——强的心灵同情强壮的野兽，软弱的爱情同情脆弱的露珠。

而我——确确实实

我是在恋爱了！我曾经鞭责爱情！

我是抽打相思的鞭子手，……

象一个厉害的塾师一般呵斥那孩子的错误！……

这个盲目的、哭笑无常的、淘气的孩子，

这个年少的老爷，矮小的巨人，朱庇特先生，

掌管一切恋爱的诗句，交叉的手臂，

叹息、呻吟的无上君主，……

《爱的徒劳》第三幕，第一场

那是幻想；——这些形象的组合不是按它们的性质，也不是凭感

情，而是由意志和乐趣联系起来的；刚有足够的相似之处使之落入它的微笑的征服者手里。

沉默的冰柱

对着寂静的月亮寂静地发光。

柯尔律治：《夜半的霜》

那又是想象；——相似的同情；是优美的诗。

“我的小姐要冷淡您啦；

您目前在她心里的地位就象挂在荷兰人胡须上的冰柱一样，

除非您能用勇气或是手段干出一些出色的勾当，才可以挽回过来。”

《第十二夜》第三幕，第二场

而那是幻想；——一个形象由另一个形象变幻莫测地暗示出来，但与说话的主题只有一半联系；而且还有一半与之相反；因为那心情愉快的发言者正在兴头上，“荷兰人的胡子”被用来代表那位小姐！

想象属于悲剧，或者严肃的沉思；幻想则属于喜剧。《麦克白》、《李尔王》、《失乐园》，但丁的诗，都充满了想象；《仲夏夜之梦》和《卷发遇劫记》则充满了幻想；《罗密欧与朱丽叶》、《暴风雨》、《仙后》和《疯狂的奥兰多》兼而有之。这两个术语过去是完全相同的，或者当作相同的术语使用；而哪一个也不见得是所能找到的最好的术语。想象，这个术语过于局限；往往过于偏重物质方面。它老是表现具体事物的概念；——沿街叫卖石膏模型意义上的“形象”的概念。相反，虽然幻想只意味着精神的形象或幻

象，却不大有想象的最高特权之一，即摆脱可见性的自由。《第十二夜》中的维奥拉，谈到美妙的音乐时说：

它传出了爱情的王位上的回声。

在这迷人的思想里，幻想和想象合而为一了；然而幻想，即假想爱情坐在王位上，是实物的形象；而想象，即爱的激情和激情奔放的音乐之间的共鸣意识，却根本不给我们任何形象。因此就缺少个新的术语来表现称为想象的更加精神上的共鸣。

想象的导师之一是忧郁；和杜瑞^①所描绘的忧郁一样，她在满天星斗中举目四望，忙于观察宇宙的精神关系和奥秘。幻想把她姐姐的有魔力的工具变为玩具。她手里拿着一具望远镜，把一颗仿制的星装在额上，并作为天文的象征，出发漫游。她的倾向是孩子气和爱嬉戏。当她姐姐和天使一起飞翔时，她追逐蝴蝶。她是仙女、英勇和时尚的精神；是一切古怪和轻浮，炫丽和多变的精神；是机智中的诗意的精神。她给机智的形象添上翅膀和感情；并乐于赋予自然以微笑的理想的同情，正如机智乐于把反感聚在一起，并使它们撞击，显出荒唐。然而，幻想并非不能与想象共鸣。她是常常和想象在一起的；在最伟大的诗人中总是如此；在次一等的诗人中也常常如此，虽然他们更喜欢她一些。斯宾塞既有伟大的想象，也有伟大的幻想，但后者更多；弥尔顿二者皆有，而且是最伟大的，但以想象为主；乔叟对现实的生活有最强的想象力，超过荷马、但丁、莎士比亚以外的任何作家，而在喜剧性的描绘方面不下于任何人；蒲伯一点想象力也没有，但他有大量的幻想；柯尔律治幻想不多，但想象极佳。唯有

^① 杜瑞(Albrecht Durer, 1471—1528)，德国画家，木刻家。

莎士比亚，在以往的所有诗人中，被尊为两者皆登峰造极。他的著作中全部写仙子的诗（《仲夏夜之梦》里的奥贝朗—泰坦尼亚几场）可在这本选集^①里找到。请再参看《罗密欧与朱丽叶》中他给马卜女王和她的扈从所作的著名描绘：

她的车辐是用蜘蛛的长脚做成；
车篷是蚱蜢的翅膀；
她的缰绳用的是最细的蜘蛛丝；
她的领圈是微波荡漾的月光，……

那是幻想，表现出它风趣的创造性。再引一段德雷顿的《小仙女》里的仙宫的描写，虽不那么有名，可作为小而美丽的，堪与媲美的样品：

这王宫屹立在天空，
是用巫术在那里建的，
因而不必怕暴风骤雨，
不管是向哪个方向刮的；
稍偏南的地方，临近中午时分，
那里有条通上月亮的路，
于是仙人可以随时
走到下面的大地。
宫墙是蜘蛛腿砌的，
结构牢固，铺砌精细：
他是位精通法术的大师

^① 指李·亨特的《想象和幻想，或英国诗人选集》。——原注。

宫殿盖得真稀奇；

用猫的眼睛做窗户；

(因为他们晚上看得最清楚)

屋顶不用石板

而用蝙蝠的皮

这些皮又用月光镀饰。

这里还有一张仙床，非常精美，是从同一位诗人的《缪斯的天堂》里引来的：

床上的铺盖都该是

白的红的玫瑰叶子；

帐幔、床沿挂布、天盖等等，

都应是一种最高贵的花；

沿着床边应悬挂

无数蔚蓝色的钓钟柳。

应用百合花作枕头，

用蝴蝶的绒毛填心。

至于充满情趣而近似想象的幻想，约翰·萨克林爵士^①在他的《婚礼歌谣》里提供了一些英语中最有趣最有魅力的样品。它们象闪闪发光的双眼或沾满露水的樱桃那样放出光芒：

她的脚藏在衣裙里面，

象小老鼠似的偷偷地出出进进。

^① 约翰·萨克林爵士(Sir John Suckling, 1609—1642), 英国诗人。

好象是它们怕见阳光：
但是喏！她这样的跳舞！
连复活节那天的太阳
看起来也没有它一半漂亮。

把妇女的舞蹈和太阳相比这是很大胆的，并且有一种不够严肃的壮丽。但正如太阳在天上拥有一切，同样地她在地球上，在她如花似玉的年华，也是如此。这是想象完全代替了幻想。下面一段使人人入迷：

她两唇殷红，一唇稍薄，
和接近她下巴的那片相比，
新近有蜜蜂刺了它一下。

每个读者总偷偷地吻了一下那嘴唇，愉快地或者严肃地。

关于应当按照一致性中的多样性的原则来调节诗体，和以多种形式产生统一印象问题，有些人主张诗歌不一定用诗体写；只要用散文能传达出诗意，散文也是同样好的手段；如果不这样想便是把文字与精神，或者形式与本质混淆了。但是，这种看法本身就犯了没有诗意的错误。适不适于歌唱，或引起韵律感，这是诗歌和散文题材的根本区别：诗体之所以是诗歌形式所必需的，原因在于诗的精神的完美需要诗体；——没有诗体，热情、美和力量构成的圆圈便不完整。我并不是说，诗人决不能用散文表现他是诗人；而是说，既是诗人，用诗体写作就是他的愿望和必需；如果他不能用诗体写作，那他就不配，也无法配得上诗人的称号。对真正的诗人来说，诗体一点也不是障碍。说它是束缚和困难是没有根据的。它倒是有帮助。它来自和其它冲动一样

的热情，也是满足和实现这些热情所必需的。诗体之不是障碍，犹如上冲的条件不是火的障碍一样，或者说我们所居住的地球的圆形和秩序并不妨碍在它范围之内大量存在的自由和变化一样。诗体决不是诗人的支配者，除非在这个意义上，即他们的关系是相互的，而诗人倒支配诗体。他们是一对情人，开玩笑似地争着互相支配，实际上却既乐于支配也乐于服从。诗体是诗人完全掌握诗歌艺术的最后证据。它把他的才力约束在“韵律的内容”里；它是形式对他的精神的回应；是力量和流畅对他的指引的回应。这是他跃上的飞马的自愿行动，它的自豪而热烈的幸福感，

以神奇的马术迷惑整个世界。

总之，诗体是诗人创作的最后润色、加工和“音韵上的协调”，它是创作的能量或内在作用的流畅趋势及其被吸引在美的周围作和谐舞蹈所产生的必然结果。诗歌既完全和美共鸣，就必然毫无遗漏地表现美的意义和控制其形式的力量；诗体就必然从这种完整性中涌出，就象比例的其它规律从美的别种体现（例如人体）中涌出一样，无论在它们范围里进行的活动是多么自由和多样。有哪个诗人曾经用散文写他的诗呢？又哪儿找得到一首，不管长短如何，优美的散文诗呢？《圣经》里的诗大家都认为原文是用诗体写的。赫兹利特先生曾为那些根据被称为奥西恩的优美古歌敷衍出来的散文说过一句好话；有些段落对他的话是当之无愧的；但他很明智，对它的形式没有说什么。格斯纳^①的《阿贝儿之死》是诗吗？赫维^②的《沉思》是诗吗？《天路历程》

① 格斯纳(Salomon Gessner, 1730—1788)，瑞士诗人，画家。

② 赫维(James Hervey, 1714—1758)，英国教区长。

被认为是诗；毫无疑问，班扬是有天才的，这天才可以使他成为诗人，而且不是属于下品的；但它是属于那种既狭隘、低下又能与很崇高的亲缘并存的一种诗；这就是它停在它停的地方的原因。他渴望追求美，但他心灵里没有足够的美来和它的音乐共鸣。另一方面，单心里有美而无力抒发它也是不够的。《特勒马库斯》的作者心灵里是富于美和温情的。他这个人不会象班扬的主人公一样，假如有了妻子和孩子，还会抛弃他们去到天堂里独自取得一个位置。他象我们自己的朱厄尔主教和伯克利主教一类的人物一样，“比天使稍微低下一点”；然而他并非诗人。他过分脆弱地，即使不说是虚弱地，致力于他献身的工作，以致不能与天使歌唱队一起精力充沛地歌唱。

因此，每个诗人都是用诗体作诗的人；每个好诗人都是优秀的用诗体作诗的人；最好的诗人的诗体都展示出最大量的力量，甜美，平易，简炼，变化和一致；——一致，即在总的韵律和道德的印象方面的一贯性；变化，即在过程中音调和韵律的一切适当的变化。力量是诗体的肌肉，并在标出音节的数目和力度上显示出来；如，

Sonorous metal blowing martial sounds.

Paradise Lost

（响亮的金号吹出战斗的声音。）

《失乐园》）

Behemoth, biggest born of earth, upheav'd

His vastness.

Id.

(巨兽,地球上最大的,鼓起
他的巨体。

《失乐园》)

Blow winds and crack your cheeks! rage!
blow!

You cataraacts and hurricânoes, spout,
Till you have drêch'd our stêeples, drôwn'd
the còcks!

You sùlphurous and thought-êxecuting
fires,

Vaunt còuriers of òak-clêaving thûnderbòlts,
Singe my white hêad! and thòu, all-shâking
thûnder,

Strike flat the thick rotûndity o' the wòrld!

Lear.

(吹吧,风啊!胀破了你的脸颊,猛烈地
吹吧!

你瀑布一样的倾盆大雨,尽管倒泻下来,
浸没了我们的尖塔,淹没了屋顶上的风标吧!

你,思想一样迅速的硫磺的电火,

劈碎橡树的巨雷的先驱,

烧焦了我的白发的头颅吧!你震撼一切的霹雳啊,

把这生殖繁密的、饱满的地球击平吧!

《李尔王》)

意料不到的重音位置使力量倍增，并使这种力量成为激情和突然性的特点。这里读者的相应的敏锐的听力，即随诗人的减慢与加速而减慢加速，也起作用：

Then in the keyhole turns
The intricate wards, and every bolt and bar
Unfastens. — On a sudden open fly
With impetuous recoil and jarring sound
The infernal doors, and on their hinges grate
Harsh thunder.

Paradise Lost, Book II

（然后在锁孔中
复杂的榫槽转动了，每个插销和门栓
都拔了出来。——忽然
在猛烈的反弹和吱呀一声以后，
地狱的大门一下敞开了，铰链发出
刺耳的雷声。

《失乐园》，第二卷）

Abominable—unutterable—and worse
Than fables yet have feigned.

Id.

（可恶——可恶极了——可恶得
连寓言都无法想象。

同上）

Wallowing unwieldy—enormous in their gait.

Id.

(艰难地一滚一滚地走着——步态笨拙。

《失乐园》，第二卷)

在《仙后》里有一段具有非常激情的重音的精湛样品，在那里尤娜正在为她被红十字武士遗弃而伤心：

But he, my lion, and my noble lord,
How does he find in cruel heart to hate
Her that him lov'd, and ever most ador'd
As the god of my life? Why hath he me abh-
orr'd?

(但是他，我的雄狮，我的贵人，
他怎么会在他残酷的心中恨我？
我曾经爱他，最最敬慕他，
把他当作我生活的主宰^①。他为何要憎恨
我呢？)

滥用力量使人感到刺耳和沉闷；力量太少使人感到软弱无力。有一种高贵的情绪——这在丹尼尔^②和卜蒙爵士的作品里有，但在后者的作品里最可能有，——它完全损害了词音的力

① 请让读者同意以较为明显而断然的方式读这前半行诗。这是柯尔律治说过的“真正诗体的加速与减慢”的美的突出实例。as the这两个词快读，而god这个词在激情的重读之后作过渡的停顿，下面三个词亦复如此——原注。

② 丹尼尔(Samuel Daniel, 1562—1619)，英国诗人，历史学家。

量:

Only the firmest and the *constant'st* hearts
God sets to act the *stout'st* and hardest parts.
(只有最坚定的和最永恒不变的人
上帝才令其担当最勇敢和最艰难的重任。)

用 *stout'st* 和 *constant'st* 代替 *stoutest* 和 *most constant*! 这和《休迪布拉斯》里那行故意晦涩的诗一样坏:

He that hangs or *beats out's* brains,
The devil's in him if *he* feigns.
(上吊或揍出脑浆的人,
他若想象则定是让鬼缠了身。)

Beats out's brains 代替 *beats out his* brains。达文南特的《岗迪勃》是沉闷的可怕样品,几乎通篇如此:

With silence(*order's* help, and mark of care)
They chide that noise which heedless youth
affect;
Still course, for use, for health they cleanness
wear,
And save in well-fix'd arms, all niceness
check'd.
They thought, those that, unarm'd, expos'd frail
life,
But naked nature valiantly betray'd,

Who was, though naked, safe, till pride made
strife;

But made defence must use, now danger's
made.

(他们用沉默(秩序的助手,谨慎的记号)

谴责鲁莽青年们的大声吵闹;

求实用,他们方向不变,为健康,他们洁身自好,

不在情人怀中,没有半点嬉闹。

他们认为,手无寸铁者的脆弱生命虽然缺乏保护,

却大无畏地表现出他们纯真的本性;

他们虽纯真却安全,只要没有奢求,

但这种危险已经存在,他们必须准备自卫。)

他就这样挖掘着蹒跚前进,象一位沉闷的传教士用斜体字在讲台上重击,并毁坏许多巧妙的沉思。

写出的诗软弱无力是由于缺乏重音和强调。一般地说它也会同时缺乏诗意,而且是思想软弱的结果,也是装模作样显示某种有教养的热情的结果。已故的海列先生的作品以此著称;这在考利^①抒情诗的模仿者的作品中,和我们的所谓法国诗派的全部作品中比比皆是,只要它的追求超过它的智力和“意识”。它有时完全失败,毫无希望,好象一开头就垮了下来。下面这段康格里夫^②的本来是想写得特别优美的荒谬可笑的诗,就有这样的例子:

① 考利(Abraham Cowley, 1618—1667),英国诗人。

② 康格里夫(William Congreve, 1670—1729),英国剧作家。

And lo! Silence himself is here;
Methinks I see the midnight god appear.
In all his downy pomp array'd,
Behold the reverend shade.

An ancient sigh he sits upon!!!
Whose memory of sound is long since gone,
And purposely annihilated for his throne!!!

Ode on the singing of Mrs. Arabella Hunt.

(瞧! 寂静本身已在眼前;
我好象看到午夜之神已经露面。

他穿着羽绒的华丽衣衫,

那可敬的身影请你细看。

一声老人似的长叹他随接坐定!!!
对声音他早已忘得干干净净,
故意将它忘却以保住他那王位!!!

《阿拉贝勒·亨特夫人歌声赞》

也请看看艾迪生关于音乐的自称的热情:

For ever consecrate the day
To music and Cecilia;
Music, the greatest good that mortals know,
And all of heaven we have below,
Music can noble HINTS impart!!!

(将白天永远奉献给
音乐和赛西丽娅;

音乐, 凡人所知的最好之物,
我们唯一的人间天堂,
音乐能传递高尚的暗示!!!)

可以看出, 没有诗意的讽刺大师一旦装出一种比他们习惯的曲调高的曲调时, 往往要犯最可笑的错误。但这毫不奇怪。他们的习惯中和了这种曲调所需要的情。

甜美, 虽然不和流畅完全相同, 就象情感不和声音完全相同一样, 却总是包含着流畅; 而流畅是不大由于它自身而被人重视的, 而且除了略有甜美味以外, 在诗里实在没有什么价值, 因此我认为没有必要单独提到它; 虽然不到一百年以前, 它是被当作做诗的一切的一切, 以致托马斯·沃顿^① 这样一个斯宾塞的崇拜者竟敢说要是《仙后》的下面一行诗,

And was admirèd much of fools, wòmen, and
boys—

(受到蠢人、女人和男孩的敬仰——)

改成

And was admirèd much of women, fools, and
boys—

(受到女人、蠢人和男孩的敬仰——)

才好, 而这就破坏了在“women”的第一音节上的那个优美的嘲讽的强调了! (顺便说一句, 这暗示出作者对女性缺乏骑士风度

① 托马斯·沃顿(Thomas Warton, 1728—1790), 英国文学史家, 批评家, 诗人。

的态度，这在这位既伟大又喜爱妇女的诗人来说是非常令人惊讶的)。任何诗匠也能做到流畅。流畅在所有的小诗人的作品里比比皆是，就好象甜美在较伟大的诗人作品里比比皆是一样。甜美是文雅和细致的流畅，——是和令人愉快的、可爱的东西共鸣的流畅。斯宾塞的诗里比比皆是——莎士比亚——博蒙特与弗莱彻——柯尔律治等人的诗也是这样。这是斯宾塞和柯尔律治作诗法的主要特征。它的主要窍门是变化和同一之间的流畅进程，和对连续进程的快感——“联系着的绵绵不绝的甜美”。试观察《仙后》里这首诗的第一行和末一行，描写的是一个牧童刷掉牛虻的事——一行里的开音 e 和闭音 e，

As gentle shepherd in sweet eventide—

(犹如那醉人的暮色中的温柔牧羊人——)

另一行里重复 oft 这个词，和从元音 a 落到两个 u，——

*He brusheth oft, and oft doth mar their mur-
murings.*

(他不时地掸，也不时地打断它们的嗡嗡声。)

所以在他描写处理中的两个东西时，都是同样地流畅：

*Each smoother seems than each, and each than
each seems smoother.*

(一个似乎比一个流畅些，一个比一个似乎流
畅些。)

在我们面前这本书里可以找到从他诗里选出的许多例子。他的美意识到自己可爱，不禁自己旋转着。柯尔律治可以与他

相提并论。这读者也会看出，或已经看出这一点。就请他从《白日梦》那首诗里取出个样品吧！注意元音的变化和一致，和软辅音的重复：

My eyes make pictures when they're shut: —

I see a fountain, large and fair,

A willow and a ruin'd hut,

And *thee* and *me* and Mary there.

O Mary! make thy gentle lap our pillow;

Bend o'er us, like a bower, my beautiful green willow.

（我闭上眼睛眼前就出现景色：——

我看到一柱喷泉，高大而美丽，

还有一棵柳树和一间倒塌的小舍，

你和我还有玛丽都在那里。

玛丽啊！用你的柔膝为我们作枕；

美丽的绿柳啊！低下头来把我们遮挡。）

平易的意思是词的涌出要按它们的自然次序，既要摆脱纯粹的散文，又要摆脱那些倒装，就是蹩脚诗人经常赖以避免被指责为写散文，但主要还是凑合他们的韵脚的那些倒装。在沙德韦尔^①的戏《普赛克》里维纳斯给女主角的姐妹的一个答复，全部内容如下，一字不差，就这么多字。作者没有更好的话让她说了：

① 沙德韦尔(Thomas Shadwell, 1642? —1692)，英国剧作家，诗人。

I receive your prayers with kindness, and will
give success to your hopes. I have seen, with anger,
mankind adore your sister's beauty and deplore
her scorn; which they shall do no more. For I'll
so resent their idolatry, as shall content your wi-
shes to the full.

(我善意地接受你们的祷告,并让你们的希望得到实现。我愤怒地
看到人类崇拜你们的姐妹的美丽,并痛惜她的轻蔑:今后他们不许这
样了。因为我对他们的盲目崇拜十分愤怒,因而要使你们的愿望完全
满足。)

现在既然缺少想象、幻想和表达能力,作者将怎样把这些话
变成诗歌或韵语呢?只有改变它们的自然次序,并把句子的两
半互相颠倒。

With kindness I your prayers receive,
And to your hopes success will give.
I have, with anger, seen mankind adore
Your sister's beauty and her scorn deplore;
Which they shall do no more.
For their idolatry I'll so resent,
As shall your wishes to the full content!!

这简直似乎是一方面承认“你觉得自己好吗?”“很好,谢
谢。”(“How do you find yourself?”) (“Very well, I
thank you”.)这些话没有诗意;一方面又认为,只要这样改一
下就有灵感了:

Yourself how do you find?

Very well, you I thank.

诚然，沙德韦尔时代最好的作家嗜好这样的倒装，一部分因为从韵脚来考虑有其本身的理由，一部分因为他们认为这是按古典的和维吉尔的方式写作的。这种后来被称为造作诗，当时十分流行，与自然天成的诗截然不同；就是那种主要通过人工和书本，而不是在它的第一来源里见到的诗歌。但当造作的诗人也有自然诗人的特点，或者按他那一类诗人来说，是位真正的诗人时，他的最好的诗总是以他最自然最平易的方式写的。听听沙德韦尔的对手德莱顿的诗吧。在他的白金汉公爵这个不朽的人物的描写里，除了普通谈话中为强调而使用的倒装以外，而且只有这一行（倒数第三行），一点倒装也找不到。

A man so various, that he seemed to be
Not one, but all mankind's epitome;
Stiff in opinions, *always in the wrong,*
Was everything by starts, and nothing long;
But in the course of one revolving moon
Was chemist, fiddler, statesman, and buffoon;
Then all for women, rhyming, dancing, drinking,
Besides ten thousand freaks that died in thin-
king.

Blest madman! who could every hour employ
With something new to wish or to enjoy!
Railing and praising were his usual themes;

And both, to show his judgement, in extremes;
So over violent, or over civil,
That every man with him was god or devil.
In squandering wealth was his peculiar art;
Nothing went unrewarded but desert.
Beggar'd by fools, whom still he found too late,
He had his jest, and they had his estate.

(他种种特征,好象不是

一个人,而是全人类的缩影:

他固执己见,却总在谬误一方,

他好干一切,但从不久长;

月亮刚转一周,

他当了药剂师,提琴手,政治家和小丑;

又去搞女人,写诗歌,跳舞又喝酒,

还有那千万个光想未干的怪念头。

有福的疯子啊!他每个钟头都能有
新的愿望或乐趣!

谩骂和吹捧是他不离口的题目;

为炫耀他的明察秋毫,他把两者都推向了极端:

不是过于激烈,就是过于客气,

每个人在他眼里不是魔鬼就是上帝。

挥金如土是他特有的高招;

一切都得到了应有的酬报。

傻瓜们使他成了乞丐,他识破他们时为时已晚,

他开够了玩笑,他们却得到了他的财产。)

倒装本身，在这些诗人手里往往变成一种优美；在别的诗人手里，凭借他们优越于它的能力，也可以如此；仅仅以古典的风度使用它，并把它用作身边的帮助，而不是作为他必须寻求的救星。在诙谐的段落它有时还使韵脚有一种可以接受的故意的味道，或者给人以故意选择挡路的东西的印象，就好象一个人要拣起一块石头向另一个人头上扔去，而一个走路不稳的人则可能被这块石头绊倒。德莱顿在他对晚间起来唱赞美诗这种修道士仪式的假装讽刺是这样用 might——仅仅是时态的符号——这个词的。

And much they griev'd to see so nigh their
hall

The bird that warn'd St. Peter of his fall;
That he should raise his mitred crest on high,
And clap his wings and call his family
To sacred rites; and vex th' ethereal powers
With midnight matins at uncivil hours;
Nay more, his quiet neighbours should molest
Just in the sweetness of their morning rest.

（他们很不高兴地看到在大厅近旁
停着那只警告圣彼得即将堕落的鸟；
他竟然高耸歪斜的冠毛，
拍打着翅膀将家属呼叫
叫来参加圣礼；在这不恰当的时辰
用午夜的晨祷惹恼了神明；
更吵得那安静的邻居

在清晨的酣睡中不得安宁。)

(这一行诗里“想再打个盹”的意思溢于言表!)

*Beast of a bird! supinely, when he might
Lie snug and sleep, to rise before the light!
What if his dull forefathers used that cry?
Could he not let a bad example die?*

(残忍的鸟啊!在他可以安稳睡觉之时
却偏要懒洋洋地在黎明前起来!
即使他愚蠢的祖先是那样叫的那又怎样?
难道他不能将恶劣的先例埋葬?)

我更乐于引用象德莱顿的诗这样的例子来说明正在讨论的要点，因为这些例子是用英雄诗体写非英雄内容的那种作品中最高级的样品。至于一般的缺乏诗意，那是年轻的诗人以自然为借口有时迁就无诗意；但这只是把琐屑和得体混为一谈，也往往是懒惰的结果而已。

简炼，一般是诗体问题，而不是词的声音和次序问题：然而作诗法却常常因为它而大大加强，因它的反面而大大削弱，因而它只得列入作诗法的必要条件。如果词藻的堆砌不是象在博蒙特和弗莱彻诗里那样由洋溢的轻快精神所引起的，或是象在斯宾塞的诗里那样由绮丽的才华所引起的（在这些情况下，这种堆砌就既是丰富又是洋溢），那么，一个诗人最坏的标志，除了绝对的贫乏，就莫过于此了。凡是能从诗里删去的词，与上面提到的两个理由毫不相干的词，有一个就是个毛病；多了就毁了；因为后世似乎最讨厌这样不尊重他们的时间和不考虑他们的烦恼。

而今世界上书籍太丰富，它已无法忍受这种多余的字了。连真正的诗人都曾毁于这种“作家的罪恶”。一些不足道的诗人却因描写不足道的事情写得精炼而幸存，此外别无可取之处。堆砌而平庸还有什么希望呢？如果让有鉴别力的读者任意拿起一篇诗，手里拿枝钢笔，看他能发现多少词不能给他必要的概念，不能给他所想望的有关概念，或者不是必要的韵脚，因而可以删去，那么他将把许多当时为人称颂的作品画得一塌糊涂，给它留下它命中难逃的印记。尤其是多产的作家，不管他们自以为有多么安全，最好还是考虑考虑在他们通过时间海湾的预定航程中可以处理掉哪些部分的货物；因为许多雄伟的船只，当时以为是毁灭不了的，已经沉没了；——成堆的词，原先预期将是永久需要的，已经加入了自我欣赏的残骸之列，或者在变化和兴衰的仓库里腐朽了。我在这一点上说了很多，是因为在柯尔律治和他的伙伴无疑已经重新唤醒了真正的灵感，而我们有这么多新诗人涌现的时代，最好对那种堆砌和炫耀思想的倾向，发出一般警告，目的在于充分驳斥一切欠深思熟虑的诗歌的矫揉造作，不管这种诗歌本身有什么要求。年轻的作家应该牢记，即使有些最好的作诗的材料也不是已经写成的诗歌；最小的精雕细刻的大理石神龛，价值超过建筑师凿掉的一切。凡是可以这样处理掉的都是废物。

作诗法的多样化在于通过不同的停顿和节奏，强调的分布以及渐缓和加快，尽力防止单调刻板；因为作诗法的整个真正秘密是音乐的秘密，除了通过天才的耳朵是达不到任何重要效果的。仅仅有音步和拍子，重音和音量的知识是不可能揭示这种秘密的，就象光懂“音乐指南”产生不出贝多芬或帕西埃罗^①一

^① 帕西埃罗(Giovanni Paisiello, 1741—1816), 意大利作曲家。

样。这是敏感和想象的问题；是由音乐伴随的诗的激情的美的问题；是迫切需要在这里停顿一下，在那里有个节奏，在这里或那里说得快一点或慢一点的问题，这种迫切需要是由声音和意识的类比，情感的波动以及象风访问风神的竖琴一样访问诗人竖琴的天神和美神的要求所引起的。这个秘密的精神部分所引起的同一节拍和音量于是就变成了有形的东西了——并非音步和音节，长音和短音，抑扬格或者扬抑格；这些都是将它化为比干巴巴的骨头还要干巴的事物。如果节拍和感情许可的话，你也许会把，譬如说，不仅十个或十一个，甚至于十二个或十三个音节纳入一行押韵的，以及无韵的，英雄诗的诗行；而且在不规则的节拍里常常是这样的；就象音乐家把二十个音符放在一节而不是两节里，用八分音符而不是半音符，按照他们所表现的感情迫使他们用短促的音符或长音符来填满节拍；或象大教堂里的唱诗班歌手按照赞美诗音符的音量和分开诗行的冒号的共同要求来减慢或加快歌词。如果现代人当初在他们确定通行的诗体系统时记住这条原则，而不是象他们似乎曾经做的那样，从教堂赞美诗最初的拉长了的单音节的乐谱里学这些系统，那么我们就保留下了古人的更多种作诗法的所有优点，而不致于不得不凭想象，认为我们在音节上的一致性，和六音步或其它不适于我们语言的特殊形式之间，没有选择的余地。但是这个问题姑置不论，我们将为读者提供一些能说明作诗法的单调和变化之间的差异的样品，先引蒲伯、德莱顿和弥尔顿，后引盖伊^①和柯尔律治。下面是那位写《髻发遇劫记》的仍不失为优美诗人的夸张的旋律——虽然他的节奏并不优美，但他的机智和幻想却是优

① 盖伊(John Gay, 1685—1732), 英国剧作家, 诗人。

美的。读者将看到，它确确实实是象这样一上一下的跷跷板，一头是一个分量轻的人，一下就把他跷上去了，另一头是分量重的人，他较从容地向下沉。这出现在那段对女主角的描写中，在其它方面还是相当迷人：

On her white breast—a sparkling cross she
wore,

Which Jews might kiss—and infidels adore;

Her lively looks—a sprightly mind disclose,

Quick as her eyes—and as unfix'd as those;

Favours to none—to all she smiles extends,

Oft she rejects—but never once offends;

Bright as the sun—her eyes the gazers strike,
ke,

And like the sun—they shine on all alike;

Yet graceful ease—and sweetness void of pride,
de,

Might hide her faults—if belles had faults to
hide,

If to her share—some female errors fall,

Look on her face—and you'll forget them all.

（她洁白的胸脯上——戴着闪光的十字，

这十字犹太人会亲吻——异教徒会敬慕；

她活泼的面容——揭示出活跃的思想，

这思想象她的目光那样敏捷——也同样地灵活；

对谁都不加青睐——但又向人人微笑，

她常把人拒绝——但从不把人得罪；
太阳般地明亮——这是她双眼给人的印象，
也象太阳一样——他们将人人照耀；
从容优雅——甜而不骄，
可将她的缺陷掩藏——如果美人也还有缺陷要掩藏；
如果女性的某些弱点——她也有份，
看一眼她的脸蛋——你就会将弱点忘个精光。）

把这首诗和德莱顿根据薄伽丘写的一个故事里的伊芙琴尼亚的描写比较一下吧：

{ It happen'd—on a summer's holiday,
That to the greenwood shade—he took his
way,
For Cymon shunn'd the church—and used
not much to pray.
His quarter-staff—which he could ne'er forsake,
Hung half before—and half behind his back,
He trudg'd along—not knowing what he sought,
And whistled as he went—for want of thought.

By chance conducted—or by thirst constrain'd,
The deep recesses of a grove he gain'd:—

{ Where—in a plain defended by a wood,
 { Crept through the matted grass—a crystal
 { flood,
 { By which—an alabaster fountain stood;
 { And on the margent of the fount was laid—
 { Attended by her slaves—a sleeping maid;
 { Like Dian and her nymphs—when, tir'd with
 { sport,
 { To rest by cool Eurotas they resort.—
 { The dame herself—the goddess well express'd,
 { Not more distinguished by her purple vest—
 { Than by the charming features of the face—
 { And e'en in slumber—a superior grace:
 { Her comely limbs—compos'd with decent
 { care,
 { Her body shaded—by a light cymar,
 { Her bosom to the view—was only bare;
 { Where two beginning paps were scarcely spied—
 { For yet their places were but signified.—
 { The fanning wind upon her bosom blows—
 { To meet the fanning wind—the bosom rose;
 { The fanning wind—and purling stream—
 { continue her repose.

(事情发生在——一个夏天的假日，
 朝着绿树荫——西蒙一路走去，
 因为他逃避教堂——也不习惯祈祷。

他的木棍——永不离身，
半根在胸前——半根在背后；
他蹒跚而行——心中毫无目标，
边走边吹口哨——只因无牵无挂。

受机缘的支配——或是口渴的驱使，
他来到了树林的深处：——
那里——在树木掩蔽着的一片平地上，
如茵的绿草丛中——有股清澈的流水，
水旁——有一白花花的喷泉；
泉边躺着——
一位睡美人——仆人们在一旁照看；
象狄安娜女神和她的仙女那样——玩到力竭精疲，
她们就在清凉的尤罗斯河畔小憩。
那少女——真是女神再现，
紫色的衣裳与众不同——
迷人的面容更超群出众——
酣睡时——也极优美：
她秀丽的手脚——姿态优雅，
她的身体——罩着一层薄衫，
她的胸脯——袒露在眼前；
一对初突的乳头很难发现——
因为他们的位置还刚有标记。——
微风吹拂着她的胸脯——
胸脯挺起迎接这阵阵微风；
阵阵微风——潺潺流水——她在其中继续安睡。）

要看到进一步的变化，再从同一作家的《西奥多和霍诺丽亚》里选一段，这里双行诗互相跨行，并且和前面一样都是按照情况所要求的情感而调节的：

Whilst listening to the murmuring leaves he
stood—

More than a mile immers'd within the wood—
At once the wind was laid./—The whispering
sound.

Was dumb./—A rising earthquake rock'd the
ground.

With deeper brown the grove was overspread—
A sudden horror seiz'd his giddy head—
And his ears tinkled—and his colour fled.

Nature was in alarm.—Some danger nigh
Seem'd threaten'd—though unseen to mortal
eye.

Unus'd to fear—he summon'd all his soul,
And stood collected in himself—and whole,
Not long.—

（他站在树林中——英里多的深处——

听着那树叶的沙沙细语——

风突然平息。/——细语声

也不再听到。/——正在到来的地震使地动山摇。

树丛到处是一片深褐色——

恐惧突然控制了他眩晕的头脑——
他耳朵嗡嗡作响——脸上全无血色。

大自然受惊了。——危险似乎已经
迫在眉睫——凡眼虽然无法看见。
不习惯这可怕场面——他鼓足勇气，
镇定自若——安然无恙：
但为时却不长。——)

但作为停顿和重音多样化的最高范例，不谈感情，哪一个也
比不上《失乐园》里魔鬼找同谋者那一段叙述了；

There was a place,
Now not—though Sin—not Time—first wrought
 ght the change,
Where Tigris—at the foot of Paradise,
Into a gulf—shot under ground—till part
Rose up a fountain by the Tree of Life.
In with the river sunk—and with it rose
Satan—involv'd in rising mist—then sought
Where to lie hid.—Sea he had search'd—and
 land
From Eden over Pontus—and the pool
Maeotis—up beyond the river ob;
Downward as far antarctic;—and in length
West from Orontes—to the ocean barr'd
At Darien—thence to the land where flows

Ganges and Indus.—Thus the orb he roam'd
With narrow search;—and with inspection deep
Consider'd every creature—which of all
Most opportune might serve his wiles—and
found

The serpent—subtlest beast of all the field.

(过去有个地方，

现在不在了——虽然是罪孽——不是时间——造成了
这个变迁，)

底格里斯河就在那里——天堂的脚下，

在地下涌流——流进海湾——直到

在生命之树的边上冒出一股清泉。

大河随之下沉——同时冒出了

撒旦——裹在萦绕的云雾之中——然后他就寻找

藏身的地方。海洋和陆地——他都已经寻遍，

从伊甸园到庞托斯海——到米奥蒂斯

沼泽——到奥卜河以北，

南至南极洲；——西起

奥朗台斯河——到大洋彼岸的

戴林地峡——由此直到那块

流着恒河和印度河的大地。——他的眼睛四处张望

眯成一线细细寻找；——深入观察

将每个生物揣摩——看其中哪个

最适合为他的奸计出力——他找到了

那条蛇——大地最阴险的动物。)

如果读者再把这段浏览一遍，他会发现这里没有一行不是

以最杰出的方式变化和协调的。请他特别注意第六、第十两行诗的奇特匀整：

In with the river sunk, &c.

(大河随之下沉,)

和

Up beyond the river Ob.

(到奥卜河以北。)

确实有人会反对弥尔顿的作诗法，说它总是显示这种完美。它有时把作者过分的自觉意识强加给我们。我们失去了诗体最初的生动流畅，——自发的流畅和甜美。我认为，弥尔顿也老是把重量变为沉重。

关于两种最流行的节奏中的主要的一种，就说这么多。另外一种叫八音节诗，即八个音节的节奏，它为感伤的作品提供了极大的方便，以致早在莎士比亚时代它就成为笑料了，莎士比亚让塔奇斯通称之为“卖黄油的女人的市价”和“诗行的虚假奔驰”。为反对英雄诗韵律，它曾受到提倡，理由是十音节诗把人引向滥用形容词或其它累赘，而八音节迫使他成为明智而简炼的绅士。但是英雄诗韵律又笑话它。根本不是简炼，它只是把一行变作两行，并且牺牲一切去追求迅速而勉强的反复押韵。拿盖伊和德莱顿比一比，即使拿盖伊最好的诗来比，——

The wind was high, the window shakes;

With sudden start the miser wakes;

Along the silent room he stalks,

(风声紧，窗户震；

守财奴突然被惊醒；

沿着寂静的房间他大踏步走，)

(守财奴决不“stalks”(大踏步)；但要和“walks”(走)押韵)

Looks back, and trembles as he walks;

Each lock and every bolt he tries,

In every creek and corner pries;

Then opes the chest with treasure stor'd,

And stands in rapture o'er his hoard,

(回首看，一边发抖一边走；

每把锁每个销他都要试一试。

每条缝每只角他都要探一探；

然后打开那装着财宝的箱子，

看着那积蓄他心醉神迷；)

(*Hoard”(积蓄)和“treasure stor'd”(装着财宝)是为互相押韵而用的)

But now, with sudden qualms possess'd,

He wrings his hands, he beats his breast;

By conscience stung, he wildly stares,

And thus his guilty soul declares.

(但是，突然的不安控制了他，

他又扭手又垂胸；

他良心受责，双目圆瞪，

有罪的灵魂就此暴露。)

于是他痛斥他的金子，正象守财奴从不痛斥金子那样；他叹息，因为

Virtue resides on earth no more!

(地球上美德不复存在!)

柯尔律治看到关于这一韵律所造成的错误，并且通过使人想起它古老的教授吟游诗人的自由，并把它按节拍分，而不按音节分；——按四拍分，在四拍里你能放多少音节就放多少音节，而不是不管有什么话要说，只许将八个音节分给蹩脚的节拍，从而就恢复了这一韵律原先所具有的美丽和自由。他还作了进一步的改变，采用交错韵和交错分节，采用完全和音乐类似的休止和省略，并使它完全适于抒发他自己和他的贵妇人克里斯塔贝尔的多种思想和感情。他甚至怀着灵敏的严肃新奇感和破格感（因为有巫术出现），大胆地引进了无韵的双行诗，这调节得十分奇妙，十分优美，就象格鲁克或韦伯的音乐一样。

'Tis the middle of night by the castle clock,
And the owls have awaken'd the crowing cock,
ck,

Tu-whit! —Tu-whoo!

And hark, again! the crowing cock,
How drowsily he crew.

Sir Leoline, the baron rich,

Hath a toothless mastiff bitch;

From her kennel beneath the rock

She maketh answer to the clock,

*Four for the quarters and twelve for the
hour,*

Ever and aye, by shine and shower,
Sixteen short howls, not over loud.
Some say, she sees my lady's shroud.

Is the night chilly and dark?

The night is chilly, but not dark.

The thin grey cloud is spread on high,
It covers, but not hides, the sky.

The moon is behind, and at the full,
And yet she looks both small and dull.

The night is chilly, the cloud is grey;

(城堡内的时钟正是午夜时分,

猫头鹰吵醒了啼鸣的公鸡;

喔喔喔!——喔喔喔!

再听一听!那啼鸣的公鸡

叫得是多么无精打采。

利奥林男爵,有钱的男爵,

有条无牙的凶猛母狗;

从石头下面的窝里

向时钟作出回答,

每一刻钟叫四声,每点钟十二声,

不管天晴下雨,始终坚持如一,

十六声不太响的短促嚎叫:

有人说,表示她看到了我夫人的尸衣。

夜晚是否又冷又黑？

夜晚是冷，但却不黑。

灰色的薄云散布在高空，

它将天空覆盖，却并不把它掩藏。

月亮在云后，虽是满月，

却显得又小又昏暗。

夜晚冷，云色灰；)

(这些并不多余，而是缠绵感情的神秘再现)

*'Tis a month before the month of May,
And the spring comes slowly up this way.
The lovely lady, Christabel,
Whom her father loves so well,
What makes her in the wood so late,
A furlong from the castle-gate?*

*She had dreams all yesternight
Of her own betrothèd knight;
And she in the midnight wood will pray
For the weal of her lover that's far away.*

*She stole along, she nothing spoke,
The sighs she heav'd were soft and low,
And nought was green upon the oak,
But moss and rarest mistletoe,*

She kneels beneath the huge oak tree,
And in silence prayeth she.
The lady sprang up suddenly,
The lovely lady, Christabel!
It moan'd as near as near can be,
But what it is, she cannot tell.
On the other side it seems to be
Of the huge, broad-breasted, old oak tree.

The night is chill, the forest bare;
Is it the wind that moaneth bleak?

(五月前的一个月，

春天姗姗而来。

美丽的姑娘，克里斯塔贝尔，

她父亲的掌上明珠，

这么晚了为何还在树林里，

离那城堡的大门还有一弗隆？

她昨夜整夜做梦，

梦见那已和她订婚的骑士，

在午夜的树林里她将祈祷，

愿那远方的情人福星高照。

她不说话，她悄悄走，

她的叹息又轻又温柔，

橡树上绿色已不剩分毫，

只有苔藓和稀少的槲寄生；

她跪在高大的橡树下，

默默地祈祷。

姑娘突然一跃而起

美丽的姑娘，克里斯塔贝尔！

最近的地方有个东西在呻吟，

究竟是什么，她也说不清。

听起来好象在

高大粗壮、古老橡树的另一边。

夜晚冷，森林秃；

难道是冷风在凄凉呻吟？)

(这个凄凉的哭泣是巫婆的！)

There is not wind enough in the air

To move away the ringlet curl

From the lovely lady's cheek—

There is not wind enough to twirl

The one red leaf, the last of its clan,

That dances as often as dance it can,

Hanging so light and hanging so high,

On the topmost twig that looks up at the
sky.

Hush, beating heart of Christabel!

Jesu Maria, shield her well!

She folded her arms beneath her cloak,
And stole to the other side of the oak.

What sees she there?

There she sees a damsel bright,
Drest in a robe of silken white,
That shadowy in the moonlight shone,
The neck that made that white robe wan,
Her stately neck and arms were bare,
Her blue-vein'd feet unsandall'd were,
And wildly glitter'd, here and there,
The gems entangled in her hair.
I guess 'twas *frightful* there to see
A lady so richly clad as she—
Beautiful exceedingly.

(空中的微风

不能将那卷发

从美丽姑娘的脸颊吹掉——

微风吹不转

那张红叶，树上仅剩的一张，

它只要可能就总在跳舞，

轻飘地高悬在

直插天空的最高枝头。

克里斯塔贝尔跳动着的的心啊，别出声！

圣母玛丽亚啊，好好将她保护！

她披着斗篷，抱着双手，
悄悄地走到橡树的另一边。

她在那里看到了什么？

她看到了一个光彩夺目的少女，

穿着一件白绸的长衣，

在月光下隐约闪烁：

雪白的头颈使白衣逊色，

端庄的头颈和双臂袒露：

露出青筋的双脚没有穿鞋；

插在头发里的宝石，

到处放出耀眼的光芒。

我想这一定非常可怕，在那里看到

一个少女穿得象她那样华丽——

而且又是超人地美丽。）

一致性中的多样性的原则在这里以“非技巧所能达到”的文体体现了出来。一切都按当时的需要，声音、情景、情绪的需要，而千变万化；轮廓的一致性也稍有变化；但是我们总觉得总体是统一的并具有同一性质，女主角的单一可爱的无意识，使其余的一切显得更具意识，更加可怕，更加期待着什么。就这样，作诗法本身变成了诗歌感情的一部分，并且证明了为显示它的重要性所费的心血是值得的。我没有见过任何非常优美的作诗法不伴随着优美的诗歌；也没见过平平常常的诗歌伴随着最好的诗体。

至于押韵，可能有人认为毫无意义，不值一提，但决非如此。

现代欧洲和从古到今整个东方都普遍承认，押韵是除了史诗和剧诗以外一切诗歌，甚至也是南欧的史诗里诗体的音乐美之一，——它使热情持久，也要求人们欣赏。押韵的精通在于决不为押韵而押韵，至少不显得是如此；在于知道如何使它变化，使它新颖，使它稍强或稍弱，把它（如果不是双行诗）按适当的间隔分开，在华丽或愉快的天性要求押韵的地方重复它几次（参看泰坦尼亚对仙人的讲话这个实例），如何用押韵来加强动人的或惊人的议论的印象，并且在诙谐诗里使它增加新的意外的笑料。

Large was his bounty and his soul sincere,
Heav'n did a recompense as largely send:
He gave to misery all he had, a tear;
He gain'd from heav'n ('twas all he wish'd)
a friend.

Gray's *Elegy*.

（他对人慷慨，心灵真诚，

苍天照样予以酬报；

他把他的一切，一滴眼泪，给予痛苦，

他从苍天获得一个朋友（这是他唯一的希求）。

（注）

格雷：《挽歌》）

The fops are proud of scandal; for they cry
At every lewd, low character, 'That's I'.

Dryden's *Prologue to the Pilgrim*.

(纨绔子弟们以丑行为骄傲，他们
一遇卑鄙下流的人就大叫，“那就是我”。)

德莱顿：〈朝圣者序〉)

What makes all doctrines plain and clear?

About two hundred pounds a-year.

And that which was proved true before,

Prove false again? Two hundred more.

Hudibras.

(什么使教义简单明了?)

每年两百英镑的钞票。

要使确立的真理，

再度变为谬误?再加两百英镑。

〈胡狄勃拉斯〉)

Compound for sins they are inclin'd to,

By damning those they have no mind to.

Id.

为了和他们想犯的罪调和，

就对他们不想犯的罪加以谴责。

同上)

—Stor'd with deletery med'cines,

Which whosoever took is dead since,

Id.

(贮藏着毒药，

吃过的人早已死去。

《胡狄勃拉斯》

有时在巴特勒^①这样的大师手里勉强押韵倒还别有风致，
这显示出一个带笑的任性的力量驾驭最顽固的材料：

Win

The women, and make them draw in

The men, as Indians with a *fémale*

Tame elephant inveigle *the male*.

Hudibras

（赢得

女人，再让她们引诱

男人，就象印度人用已驯服的母象

去诱骗那公象。

《胡狄勃拉斯》

He made an instrument to know

If the moon shines at full or no,

That would, as soon as e'er she shone,

straight

Whether 'twere day or night demonstrate;

Tell what her diameter to an inch is,

And prove that she's not made of green che-

ese.

Id.

① 巴特勒(Samuel Butler, 1612—1680), 英国诗人。

（他造了一个仪器想知道

月亮是盈还是亏；

只要月亮一出来，

不管白天或黑夜，

他都能测出月亮的大小不差分毫，

还能证明月亮不是新鲜干酪来制造。

《胡狄勃拉斯》）

请务必把 green cheese(干酪)读成 grinches, 使这个笑话更显得是故意的。自古以来写得最巧妙的三重韵的诗也许是在《唐璜》里：

But oh! ye lords of ladies *intellectual*,

Inform us truly,—haven't they *hen-peck'd*

you all?

但是噢！你们这些聪明女人的丈夫啊，

请将真情告诉我们，——她们是否已管得你们服服帖帖？

包罗无遗的假设使趣味横溢的效果达到了最广阔的程度。

德莱顿承认韵脚常常给他启发。在下面本·琼生的一段诗里，“sprung”这个巧妙的词大概就是韵脚启发出来的；但诗人本身非有此情感不可。

—Let our trumpets sound,

And cleave both air and ground—

With beating of our drums.
Let every lyre be strung,
Harp, lute, theorbo, sprung
with touch of dainty thumbs.

(——吹响我们的号角，

用我们的鼓声

划破长空震裂大地。

调好每把里拉琴的琴弦，

还有竖琴、诗琴和大诗琴，

用灵巧的手指将它们弹拨。)

布瓦洛^①使押韵显得自然的诀窍是先写双行诗的第二行！这使人们对“矫揉造作诗派”有了个最圆满的概念。最最完美的押韵大师，韵脚最自然最丰富的恐怕要算世界上从古到今最伟大的喜剧作家——莫里哀了。

要是年青的读者还要问，鉴别坏诗人和好诗人，最好诗人和次好诗人，等等的最快方法究竟是什么呢？答案是，唯一的双重方法：第一，最仔细地阅读最好的诗人的诗；第二，培养使他们成为最好的诗人的那种对真和美的爱。每个真正读诗的人也分享不同寻常的一份诗的天性；对诗人感兴趣的一切东西，从太空到雏菊，——从人类最高尚的心灵到卑贱者的最可悲的心肠，——不热爱或不感兴趣的人，没有一个能完全成为真正的读诗者。手里拿着钢笔读诗，把喜欢的或怀疑的标志出来是一种很好的习惯。这可以集中注意力，最充分的欣赏，并且便于参考。

① 布瓦洛(Nicolas Boileau, 1636—1711)，法国诗人，文学评论家。

这也能不时帮助读者了解他自己的思想有多少进步，它如何向它的鼓舞者的高度发展。

如果同一个人要问，哪一类诗歌是最高级的？我将毫无疑问地说，是史诗；因为它还包括戏剧，还有叙述；或者说人物的言语和行动，还有诗人自己的言语，要求他必须最大限度地运用他的言谈技巧，在不太长的时间里把一切都叙述好，尤其是那些热情最不能维持的段落。至于这一类诗是否已经包括最伟大的诗人，那还是个仍在审理中的另一个问题；因为莎士比亚把所有这些裁决都复杂化了，即使提出要求的人是荷马；即使从他早期的叙事诗《维纳斯和阿多尼斯》和《鲁克丽丝受辱记》可以作出判断的话，那还不能确定莎士比亚是否就能象荷马那样讲故事，原因就是他那无休止的活动和过于丰富的思想，即使在他的戏剧里少一些那种活动和思想，有时也更为可取；——但愿能拿到他的一点东西，用咒语把那些过多的东西减少一点就好了。次于荷马和莎士比亚的是下面这些叙事诗人：不如他们全面，却更加强烈的但丁；有崇高想象的弥尔顿；多才多艺的，深刻而淳朴的乔叟；和华丽而与人疏远的斯宾塞——生活在诗歌的最有诗意的孤独中的不朽孩子；而后是那些伟大的二流戏剧家；除非那些比我熟悉希腊悲剧的人要求把他们排在乔叟之前；接着是阿里奥斯托的缥缈但健壮的普遍性；西奥克里塔斯^①的真诚的，户外的性格，他也具有普遍性；最优美的抒情诗人（他们和叙事诗人比起来只作了短程飞行）；那些思想多于感情的耽于沉思的诗人；那些喜欢描写，讽刺，教诲，警句的诗人。但应该牢牢记住，低一等的居于首位的诗人，可能比高一等的排于末尾的诗人，要

① 西奥克里塔斯(Theocritus)，公元前三世纪希腊诗人。

高明，但绝不把这种高明视为当然；否则蒲伯要高于弗莱彻，而巴特勒要高于蒲伯了。想象，充满动作和人物性格的想象，造就出最伟大的诗人；感情和思想造就次一等的；幻想（仅仅幻想）造就再次一等的；机智造就最后一等。单单思想决不能造就出诗人；因为仅仅是知识的结论最多只能是许多理智的事实。而感情，即使是没有自觉思想的感情，造就出诗人的可能性也要大得多；因为感情本是一种没思考过程的思想，——不用看见真实就能掌握真实。尤其值得注意的是，感情几乎不犯思想所犯的错误。人们在品味和判断之间曾订出一个无谓的区别。判断由品味作出。把假水果放在你口里，或者就拿它一下，你马上就能发现，凭味觉或触觉作出判断，与凭所谓判断的抽象的虚构作出判断之间的区别。后者只不过叫你揣测和怀疑。因此，就出现了在那些最严肃的甚至最敏锐的思想家作品里使我们吃惊的牵强附会，他们的品味能力和他们的识别能力不相称；例如，多恩^①那样的人；他除了偶然的个人印象外，看事物似乎从来不按照事物的本来面目，而仅仅凭想当然。因此，另一方面，那些不论对真正事物还是想象事物都决不违反感情真实的诗人就十分可爱；他们对他们的对象及其要求总是始终如一的；并且他们在大自然中巡回不是为使别人也使自己迷惑，而是为了使自己也使别人快乐。幸运得很，可爱和伟大并非不能相容，尽管人们多么愿意在他们目前不完美的状态下把征服的力量放在取悦的力量之上。无论哪一种伟大的真实总产生伟大的作品。这就是象阿里奥斯托这样的诗人，虽然不象但丁那样始终详细地表现思想和感情，也被公正地看作既伟大也可爱的原因。他们的伟大是

^① 多恩(John Donne, 1573—1631)，英国诗人，教士。

由相同的自然的真实,和持续的力量证实的,虽然证实的方式不同。他们的动作不那么拥塞,也不那么重要;他们的范围有较多的不大肥沃的地区;但它有它自己的迷人之处——富丽,令人发笑的魅力,生动活泼,过多的思想会将这些破坏;而不承认这些方面的~~美和伟大~~,不象那些诗人那样对待它们,简直是缺少同情。不是每颗行星都是火星或土星。还有金星和水星呢。有一个南方的天才还有一个北方的天才,还有其它兼具南北特点的天才。凡是太不爱思考或过于敏感,以致不喜欢任何强烈感情的读者,凡是太爱思考,或过于迟钝,以致只喜欢最能引起思考,或激起热情的东西的人,都缺少彻底欣赏书籍的适当气质。阿里奥斯托有时说出的东西和但丁一样优美,斯宾塞说出的东西和莎士比亚一样优美;但二者的任务都是享受,并且为了充分地分享他们的享受,你必需感受诗在一般意义与特殊意义上究竟是什么,必需知道各个领域有不同的歌,有的曲调比较丰富,有的充满持续的快慰;正如前者使你始终感到思想和激情一样,你可以从后者经常得到真和美的和谐感,总的说来,虽然不如前者那样令人激动,却更加令人愉快。譬如说,阿里奥斯托讲故事并没有但丁那样简洁,那样凝炼的激情;每一个句子都不那么内容充实,在文体上也和平常的散文相去不那么远;但是你被另一种真实所感染,这同样也是作者的特征,也是从自然得来并以健康的快乐感代替了较强烈的情绪。单单喜欢这样的真实或那样的真实只能表明,不是读者的知觉有局限性,便是他宁要他所偏爱的真实形式而牺牲真实本身。瓦尔特·雷利爵士^①,他的笔和他的剑一样

① 瓦尔特·雷利爵士(Sir Walter Raleigh, 1552? —1618),英国朝臣,探险家,诗人。

地锋利，写诗为他的朋友斯宾塞的《仙后》欢呼，诗中说彼特拉克将从此默默无闻；而且说在全英国诗歌里，除了这位新作家的诗以外，他认为都“毫无价值”。然而，彼特拉克仍然活着；乔叟也没有被瓦尔特爵士一笔勾销；而莎士比亚还被认为相当宝贵。一位植物学家也尽可以说爱神木和橡树将因为刺槐出现而消失。诗人的创作，如同自然的创造万物，不论是伟大的还是渺小的，都是如此。凡是真和美，不论多和少，能值得做成诗，并能满足我们心灵里对它的要求的地方，都可以找到诗；在大自然的壮观的和美丽的产品中，无论是伟大事件，或者深山老林中的孤独，或者不过是一张自负的甜蜜的脸或一束紫罗兰；不论是在荷马的史诗里还是在格雷的《哀歌》里，在阿里奥斯托和斯宾塞的施了魔法的花园里，还是在申斯通^①的《女教师》的香草，在茅舍的纯朴的薄荷类植物里，一样能找到诗。不理解也不感受这一点便是缺少自然本身的普遍性，自然是最小规模也是最大规模的女诗人，她号召我们钦佩她的一切产品；钦佩的程度不必相同，但不能拒绝钦佩，除了缺点而外。

我最好用弥尔顿的三个值得铭记在心的词来结束这篇论文；他曾经说过，诗歌和科学相比是“简单的，美感的，激情的”。所谓简单的，他的意思是不复杂的和自明的；所谓美感的，意思是亲切的和富于形象的；所谓激情，意思是激动和热情。我知道这些词有的已经有了不同的解释；但是我觉得上下文需要我们面前的这些解释。但是，我并非从原文引来的，而是从理查森的《评〈失乐园〉》的摘录中引来的。

诗人必须培养的最重要的东西是爱和真实；他必须象避开

^① 申斯通(William Shenstone, 1714—1763)，英国诗人。

毒品一样避开短暂的和虚假的东西，他只打算做到“暂时诚挚”，是得不到好处的。他的诚挚必须是天生的和习惯性的；是他与生俱来的并且感到是他最宝贵的天赋。柯尔律治在他自己的诗的序言里说，“我既不期望用我的作品来求得利益，也不期望求得广泛的声誉，我认为，纵然没有这两者，我已经得到丰富的报酬了。我一直觉得诗歌就是它‘自己的极大的报酬’；它减轻了我的苦恼；也增加并精炼了我的享受；它使孤寂变得可爱；它使我养成习惯，总想在我所遇到的和我周围的一切事物中发现善和美”。

雪莱说，“诗歌揭示出这世界上隐藏的美，并且使熟悉的东西成为似乎是不熟悉的。它复制它所描写的一切，笼罩在它的天堂之光里的这些化身，从此作为那文雅而崇高的内容的纪念碑，耸立在曾对它们思考过的人们心中，这内容扩展开来，把与它共存的一切思想和行动都包括在内。道德的最大秘密是爱，或是我们自己天性的流露，以及把我们自己与那存在于他人身上，存在于他人的思想、行动中的美视为一体。一个人要作很高尚的人，就必须强烈地，全面地想象；他必须将自己摆在另一个人和另外许多人的地位；他人的痛苦和快乐必须成为他自己的痛苦和快乐。道德上善的伟大工具是想象；而诗歌通过作用于原来来促进效果。”

在这些结论之后，我本不想再说什么了；但是因为论诗的文章可能遇到那样的听众，他们认为他们应该出来维护所谓有用的知识的优越性，所以不妨再说几句，即如果诗人和低估他的人比起来，可以夸耀他自己某一方面胜过另一方面的话，那就是他那种不低估任何人，也不低估和他自己的成就不同的任何成就的能力，这种能力就是那些人所轻视的想象才能赋予他的。较

伟大者也有较弱的一面。他们不知道，他们不能理解他，正好证明他们能力较差。没有人比诗人更认识效用的价值：他只是要求这个术语的意义不要与它的伟大不符，也不要排除他的同仁的最崇高的需要。例如，他对于铁路为他提供迅速运送的方便所感到的满意程度并不比认为铁路的好处就在运送迅速的最迟钝的人差，也不比多一层想法的最伟大的人物差，他还想到他的“钮扣”或美餐而庆幸呢。但同时，他也看到了他所经过的乡村的美，城市的美，天空的美，那隆隆作响，热汽腾腾的魔马般的蒸汽机的美，那伴随着可能是一半旅客的温情的美，还有那位伟大的有两种看法的人的温情的美；而且除了这些以外，他还看到了那奇妙的发明适于在世界上传播无法估量的善，知识，文雅和相互关怀，这样也许可以取代战争，并且肯定可以散布千千万万的乐事。

我们的朋友叫道，“归根结底，它还是一个造钮扣的人发明的！”

请原谅——是贵族发明的。一个造钮扣的人也可能是个很优秀的，很有诗意的人，但不一定是第一个认识到水与火相结合会产生巨大力量的人。是一位贵族首先想到这一点最有诗意的科学。是一位贵族首先想到这一点——一位船长首先试验它——一位钮扣制造者使它完善。而使贵族这样想的是那位伟大的哲学家培根，他说，“诗歌里面有一种神圣的东西”，它是使人类心灵感到满足所不可缺少的。

张景桂 译

拉尔夫·沃尔多·爱默生^①

莎士比亚；或诗人

(1850)

伟人往往以渊博而不以独创见称。如果我们要求的是蜘蛛式的从腹中抽丝织网的独创性，或是寻泥，烧砖和造屋的独创性，那就没有富于独创性的伟大人物了。而且独创之可贵也不在于与众不同。英雄往往于多事之秋产生于武士群中。由于他了解人们的需要，与他们有共同的愿望，他才增加了必要的视力和能力，以达到所想望的目的。最伟大的天才是受惠最多的人。诗人并不是信口开河的饶舌者，由于无所不谈而终于写出了好诗。不，诗人的心是与时代和国家相通的。他的作品里没有异想天开的虚幻的东西，只有苦乐悲欢的真诚，其中充满了那个时代任何个人或阶级所知道的最深刻的信念，并由于具有那个时代任何个人或阶级所知道的最坚定的目的而更有力量。

我们生命的守护神小心地提防个人，不让任何个人成为伟人，除非他在普通人中间涌现出来。对于天才来说，他也没有其他道路可以选择。一位伟人不会于某天早晨醒来说，“我充满了活力，要到海上去找一个南极洲；今天我要变圆为方；我要研究植物学，为人类找到一种新食物；我脑子里有一种新的建筑构

^① 拉尔夫·沃尔多·爱默生(Ralph Waldo Emerson, 1803—1882)，美国思想家，散文家，诗人。

图，我预见到一种新的机械动力。”不，他发现自己处于纷繁的思潮与事变的洪流中，被同时代人的种种观念与需要推涌向前。在他站立的地方，人们的眼睛都朝一边望，人们的手都指着 he 应去的方向。他在盛大的礼拜仪式中长大，便按教会音乐的劝导行事，后来他又修建了于列队行进时唱赞美诗所需要的大教堂。他发现人们在打仗，战争让他在军营中按号音接受训练，后来他又改善了这种训练。他发现两个国家试探着把煤炭、面粉或鱼从产地运往消费地，于是他想到要修铁路。每位大师的素材早已准备就绪，他的力量在于他同情人民并喜爱他用以创作的素材。这多么省力！这对短促的生命是何等好的补偿！一切都为他准备好了。他毫不费力地走了这么远。前人已挖好山，填好沟，架好桥。各民族，男人，女人，诗人，手艺人都在为他工作，他也参加他们的劳动。如果他离开了一定的趋势，离开了民族的历史和感情而另搞一套，那么这一切他必须自己动手来干，他的精力就得消耗来进行初步的准备工作。我们几乎可以说，天才的力量根本不在于独创而在于完全能接受别人的思想，听任别人作好一切准备，并让时代的精神畅行无阻地进入自己的心灵。

莎士比亚的青年时代正是英国人民迫切需要戏剧消遣的时代。戏剧由于它政治上的暗讽容易触犯宫廷而遭到压制。势力日益增长、劲头十足的清教徒和英国国教的虔诚信徒也要压制它。但是人民需要戏剧。客栈的庭院，没屋顶的房子，农村集市的临时围场都是流浪艺人的现成剧院。人民喜爱这种演出所带来的新的欢乐；而且正如我们今天别想——最强大的政党也别想——压制报纸一样，那时的国王，主教，清教徒，不论单独地还是串通一气，也不能压制这样一种传播思想的工具，它既是民谣，史诗，又是报纸，政党会议，演讲，木偶剧和图书馆。国王，主

教，清教徒或许都发现其中有对他们的描述。由于各种各样的原因，它已成为全国的爱好——但绝不引人注目，因此当时没有哪位伟大的学者在英国史中提到它——但并不因为它象面包店一样便宜、不足道，而有所忽视。许多作家如基德①，马洛②，格林③，琼生，查普曼④，德克尔⑤，韦伯斯特⑥，海伍德⑦，米德尔顿⑧，皮尔⑨，福特⑩，马辛杰尔⑪，博蒙特和弗莱彻突然涌向这一领域，这正是它富有生命力的再好不过的明证。

对于为舞台写作的诗人来说，通过舞台牢牢地把握住观众的思想具有头等的重要性。他不能浪费时间来从事无谓的试验。因为已经有了一批观众和他们期待的东西。就莎士比亚而言，那时的观众和期待的东西多得多。他离开斯特拉特福镇到伦敦时，那儿已有不同年代、不同作家创作的大量剧本的手稿，它们轮流地被搬上舞台。这些剧本有观众每周只愿听上一段的《特洛伊传奇》，有观众从不感到厌烦的《凯撒大将之死》以及根据普鲁塔克⑫的著作改编的其他故事，还有观众迫切要听的从布鲁

① 基德(Thomas Kyd, 1558—1594), 英国戏剧家。

② 马洛(Christopher Marlowe, 1564—1593), 英国戏剧家和诗人。

③ 格林(Robert Greene, 约1560—1592), 英国戏剧家和诗人。

④ 查普曼(George Chapman, 约1559—1634), 英国诗人和戏剧家。

⑤ 德克尔(Thomas Dekker, 约1572—约1632), 英国戏剧家。

⑥ 韦伯斯特(John Webster, 约1580—1625), 英国戏剧家。

⑦ 海伍德(Thomas Hey wood, 约1575—1641), 英国戏剧家和演员。

⑧ 米德尔顿(Thomas Middleton, 约1570—1627), 英国戏剧家。

⑨ 皮尔(George Peele, 约1558—约1597), 英国戏剧家和诗人。

⑩ 福特(John Ford, 约1586—约1640), 英国戏剧家。

⑪ 马辛杰尔(Philip Massinger, 1583—1640), 英国戏剧家。

⑫ 普鲁塔克(Plutarch, 约46—约120), 古希腊传记作家，著有《希腊罗马名人传》，后来不少诗人和剧作家从中选取题材。

特和亚瑟^①直到亨利王室的大批历史剧以及伦敦学徒都很熟悉的许多凄惨的悲剧，快乐的意大利传奇和西班牙航海记。所有这些历史，传奇，都经过每个剧作家或多或少的加工，这些稿子到了提台词的人手里已经又脏又破了。现在人们已不可能说出谁是它们的第一个作者。长期以来它们一直是剧院的财产，而且又有许多后起之秀进行了增改，有时插进一段话或是整整一场戏，或是加进一首歌词，因此对这个由许多人完成的工作任何个人都无法提出版权要求。值得庆幸的是，谁也不想提。人们还不想使它们的版权归于个人。反正读者寥寥无几，而观众和听众则多的是。因此就让它还躺在剧院里吧。

莎士比亚与他的同行们十分重视大量的老剧本，这些可以用来自由地进行试验的废旧的存品。如果当时存在保护近代悲剧以防侵犯的那种“声望”，那就什么也干不成。这些剧本，也象街头歌谣一样，奔流着生机勃勃的英格兰的粗犷、温暖的血液，并赋与他那缥缈而壮丽的幻想以他所需要的形体。诗人需立足于民间传统之上，他在这个传统上，既可以创作，又可以使他的艺术保持一定的克制。民间传统使他靠近人民，并给他的创作大厦提供一个基础，而且由于给他那么多现成的东西，他才有时间以饱满的精力从事大胆的想象。总之，诗人之受惠于民间传说正如雕刻之受惠于庙宇一般。埃及和希腊的雕刻都是从属于建筑而发展起来的。雕刻是庙墙上的装饰：最初是刻在山墙上的粗糙的浮雕，后来浮雕变得轮廓鲜明，于是墙上凸起一个头或一只手，这时一组组浮雕的安排仍以建筑物为依据，建筑物也是容纳这些图像的框架；而最后，当雕刻的风格和手法已十分

^① 布鲁特(Brut)，亚瑟(Arthur)皆传说中英国最早的创始人和国王。

自由时，在建筑上这种占支配地位的精神仍然强令雕像保持某种静穆和克制。雕像一旦脱离庙宇或宫殿而自成一体，雕刻的艺术就开始衰落：异想天开，放肆和炫耀代替了昔日的克制。雕刻家在建筑中找到的这种平衡轮，极易激动的天才诗人在长期积累的戏剧材料中也找到了，已为人民所习惯的这些戏剧材料具有的优异性，绝非任何非凡的天才能够创造得了。

实际上，莎士比亚似乎确实是从多方面受惠的，而且善于利用他发现的一切材料。他受惠之广可以从马隆对《亨利六世》的第一、第二、第三部所作的精细的计算中推测出来，在这三部“的6043行中，有1771行是由莎士比亚以前的某个作家写的；2373行是莎士比亚在前人创作的基础上写的，1899行完全是他本人的创作。”这一调查表明，几乎没有一个剧本纯粹是他的创作。马隆的结论意见是一件很重要的历史事实。我认为我在《亨利八世》中明显地看到那独创的基石已显露出来，在它上面铺上了他本人创作的更为精美的地层。《亨利八世》的最早的剧本是由一个优秀的，细心的，但耳朵有毛病的人写的。我能标出他写的诗行，并熟悉它们的节奏。请读沃尔西的独白和接下去他与克伦威尔在一起的那一场——那儿没有莎士比亚的韵律，莎士比亚的秘诀是思想决定调子，因此了解意思的阅读才能再好不过地把韵律念出来——这儿的诗行是按一定的调子写的，念起来甚至有点布道的雄辩腔。但是整个剧本毫无疑义具有莎士比亚创作的特点，而且有些段落，如叙述加冕典礼的那段，好象出自莎士比亚的手笔。奇怪的是，赞美伊丽沙白女王的那一段，韵律却很蹩脚。

莎士比亚知道民间传说比创作能提供更好的寓言。即使别人对他创作构思的评价有所降低，他也要广为开发创作的资源，

好在那时人们对作品的独创性的要求并不很急迫。那时没有为千百万人创作的文学。当时不存在通俗读物和廉价报刊。在那没有文学修养的时代，伟大的诗人把不论什么地方射出的光一一吸收进来。他的任务是把每颗智慧的珍宝，把感情的每一花朵带给人民；于是他同等地看重他的记忆和创造。因此他不太关心他的思想是从哪儿得来的，是通过翻译作品还是通过古老的传说，是来自去遥远的国家旅行还是由于灵感，不论它们源出何处，它们都同样受到不挑剔的观众热烈欢迎。而且他总是就近取经。其他人和他一样，也讲至理名言；不过他们也讲了许多蠢话，而他们讲了至理名言自己还不知道。他能识别真宝石的光泽，并且不论他在哪儿发现它，总把它放在高高的地方。这地位对荷马，乔叟和萨迪^①十分恰当。他们感到一切智慧都是从他们那儿来的。他们既是图书管理员，史官，又是诗人。每位传奇作家是世界上总共一百个故事的继承人和配制人，这些故事——

“讲述底比斯王和珀罗普斯家系

还有那特洛伊的故事。”^②

乔叟对我们早期文学的影响是显著的；而较近的作家，不仅蒲伯和德莱顿受惠于他，而且所有的英国作家，虽未公开承认，但不难查出，他们得益于他的甚多。他如此慷慨地供养这许多拿津贴的文人，实在令人着迷。但是乔叟也大量地借用别人的东西。他似乎不断地通过利德盖特^③和卡克斯

① 萨迪(Saadi, 约1184—约1291), 波斯诗人。

② 引自弥尔顿的《沉思的人》。

③ 利德盖特(John Lydgate, 约1370—约1451), 英国诗人, 修道士。著有《特洛伊围攻毁灭史》一书。

登^①借用圭多·德·柯隆纳^②的材料，后者用拉丁文写的特洛伊战争的故事也是根据达瑞士·弗锐杰艾斯^③，奥维德和斯塔提乌斯^④的作品编写而成。而后彼特拉克，薄伽丘和普罗旺斯诗人^⑤都是他的恩人；《玫瑰传奇》只不过是洛里斯的威廉和梅恩的约翰^⑥的作品的审慎的翻译。《特洛伊罗斯和克丽西德》译自洛里厄斯的作品，《公鸡与狐狸》译自玛丽^⑦的抒情诗，《声誉之堂》译自法文或意大利文。他把可怜的高尔^⑧仅仅当作他建造房屋需要的砖窑厂或采石场。他为他的剽窃辩解说：他发现这些作品时，它们一钱不值，经他加工之后，成了无价宝。在文学界，实际上成了一种规矩，一个人一旦表明他能进行独创的写作，此后就有权任意剽窃别人的作品。谁怀有某一思想，谁就是它的主人，谁能恰当地表达它，谁也是它的主人。吞吞吐吐，词不达意，说明所表达的思想是从别人那儿拿来的；但是一旦我们知道如何表达它，它就变成我们自己的了。

因此，一切独创都是相对的。每位思想家都喜欢追溯过去。威斯敏斯特^⑨或华盛顿的博学的议员发言或投票都代表着成千

① 卡克斯登(William Caxton, 1422—1491), 英国第一位印刷家, 翻译过关于特洛伊城的著作。

② 柯隆纳(Guido delle Colonna, 约1210—约1287), 意大利作家, 著有《特洛伊历史》一书。

③ 达瑞士·弗锐杰艾斯(Dares Phrygius), 荷马在《伊利亚特》中提到这位牧师, 据认为他曾写过有关特洛伊城陷落的史诗。

④ 斯塔提乌斯(Statius, 约45—约96), 罗马宫廷诗人。

⑤ 普罗旺斯诗人, 十二至十三世纪盛行于法国南部普罗旺斯地区的行吟诗人。

⑥ 皆法国诗人, 合写了《玫瑰传奇》。

⑦ 玛丽(Marie, 1155—1190), 生于法国, 住在英国, 女诗人。

⑧ 高尔(John Gower, 约1330—1408), 英国诗人。

⑨ 指威斯敏斯特宫, 英国议会所在地。

上万的人。如果我们看到全体选民，看到参议员了解选民愿望的如今看不见的渠道，看到那许多了解实际情况的人通过书信或谈话向他提供证据，趣闻轶事和判断，那么他那优美的姿态和抗议所留下的深刻印象就会打折扣。洛克和罗梭的哲理也和罗伯特·皮尔爵士^①和韦伯斯特先生^②的投票一样，代表着成千上万的人。荷马，曼努^③，萨迪或弥尔顿的周围尽是供他们汲取的源泉；他们的朋友，情侣，书籍以及当时的传说和谚语——这一切已不复存在，如果能见到这一切，就可以减少人们的惊叹。这位诗人的话可靠吗？他是否感到哪位同行胜过他？这要由这位作家的意识来评断。难道在他的胸中最终有了一个神殿，可以在里面询问任何事情和任何思想是否真实？而且可以得到回答，并可信赖？对于这么一个作家来说，他得到别人的帮助决不会使他独创的意识感到不安；因为图书和别人思想的帮助，对于他已与之交谈的那最隐密的神殿来说，只不过是一缕青烟。

由此不难看出，世界上伟大天才的最出色的作品或成就并不是个人努力的结果，而是千万人，由于有共同的推动力，象一个人似地进行了广泛的社会劳动而取得的。英文版的《圣经》是表明英语的力量和音乐性的好样本。但是它不是一个人，也不是一个时代的产物，而是在若干世纪中经过许多教会的努力才臻于完善的。翻译老早就有了。礼拜仪式一向因它的动人的力量和悲怆而受到称赞。它集中了许多世纪、许多国家虔诚信仰的精华，是天主教的祈祷文和祷告仪式的翻译——它们是通过

① 罗伯特·皮尔爵士(Sir Robert Peel, 1788—1850)，英国保守党政治家。

② 韦伯斯特(Daniel Webster, 1782—1852)，英国政治家。

③ 曼努(Menu, 即Manu)，印度古代作家。

长期的努力，从全世界每一位圣徒和有圣职的作者的祈祷文和沉思录收集来的。格罗蒂厄斯^①关于主祷文也说过类似的话。他说主祷文的每一句话耶稣在世时犹太教的祈祷仪式已经使用了。而他则进行了精选。习惯法的刚劲的语言，法庭的庄严的仪式以及法律界限的精确性和实实在在的真实性是生活于推行这些法律的国家里的目光敏锐，意志坚强的人所作出的贡献。普鲁塔克著作的译文之所以如此优美是因为它是翻译的翻译。翻译无时不存在。真正地道的，有民族特点的语汇被保留下来，其余的逐步被扬弃。这些作品的原著在很早之前也经历了同样的加工过程。世界名著遭到世人的随意处置。《吠陀》^②，《伊索寓言》，《皮尔帕》^③，《天方夜谭》，《熙德》，《伊利亚特》，《罗宾汉》，《苏格兰民谣》都不是单个人努力的结果。创作这些作品时，时代在思考，市场在思考，石匠、木匠、商人、农民、花花公子都在为我们思考。每本书都为它的时代提供一个有用的字；当时的每条市政法律，每一行业，每一件蠢事，以及不怕也不耻于把自己的独创性归之于大家的这种宽广博大的精神，都作为自己时代的记事者和化身而保存到下一代。

我们应该感谢人们对古代文物的研究，感谢莎士比亚研究社的成员。他们确定了英国戏剧发展的阶段，先是教士在教堂里扮演的宗教神秘剧，以后戏剧从教会分离出来，从《费瑞克斯与波瑞克斯》^④和《戈尔登老大娘的针》^⑤到莎士比亚更动，改

① 格罗蒂厄斯(Hugo Grotius, 1583—1643)，荷兰学者，政治家。

② 印度最古的宗教文献和文学作品的总称。

③ 《皮尔帕》，六世纪印度动物寓言《潘查坦特拉》的法文译本。

④ 又名《戈博德克》，由汤姆斯·诺顿与汤姆斯·萨克维尔合著，一五六一年首次上演。

⑤ 威廉·斯蒂文森写的喜剧，一五六六年首次上演。

编，乃至最后自己创作的剧本占领舞台，世俗剧日趋完善。这些研究者对所取得的成就感到欢欣鼓舞，对所研究的问题愈来愈感兴趣，他们找遍了所有的书摊，爬上每间阁楼上去翻箱倒柜，搜罗陈年的老卷宗，热切地希望发现莎士比亚小时是否进行过偷窃，是否干过在剧院门口为人拴马的差事，是否办过学校以及他为什么在遗嘱里只把次好的床留给他的妻子安·海丝薇。

在过去的时代，人们把全部的烛光和视线拼命集中到并不值得如此注目的目标上，那疯魔的劲头倒有点动人之处。人们对有关伊丽莎白女王，詹姆士国王，艾塞克斯家族，莱斯特家族，伯利家族，白金汉家族^①等的任何小事十分关注，而对另一朝代的开创者却未作任何有价值的记载，但他这一朝代就足以让后世对都铎王朝铭记不忘。由于那激励他的灵感，他总是胸怀萨克逊民族，他的思想在今后若干世纪中将滋养世界的先进人士，将使人们的思想接受一定的倾向。这位著名的演员——谁也没有料到他是全人类的诗人；朝臣和轻浮子弟不知道，诗人，知识分子也不知道。培根在列举他那时代的思想成就时，根本没有提到他的名字。至于本·琼生，虽然我们已勉强举出他的几句尊重和颂扬之词，但对他最初拨响的这声誉之弦却并不怀疑。他无疑的认为他给予的称赞是慷慨的，并且毫无疑问地认为两人中他是较好的诗人。

如果根据谚语，惟才子能识才子，那么莎士比亚的时代应能识别他。亨利·沃顿爵士^②比莎士比亚早出生四年，晚死二十

① 艾塞克斯，莱斯特，伯利，白金汉，皆伊丽莎白女王宠幸的大臣，豪门世家。

② 沃顿爵士(Sir Henry Wotton, 1568—1639)，英国作家。

三年。我发现与他相识并有书信来往的有以下这些人：西奥多·伯泽^①，艾萨克·卡骚本^②，菲利浦·锡德尼，艾塞克斯伯爵^③，培根勋爵，沃尔特·雷利爵士，约翰·弥尔顿，亨利·文爵士^④，艾萨克·沃尔顿^⑤，多恩博士，亚伯拉罕·考利，伯拉迈恩^⑥，查尔斯·科顿^⑦，约翰·皮姆^⑧，约翰·黑尔斯^⑨，克普勒^⑩，威特^⑪，阿尔贝里克斯·杰恩台利斯^⑫，保尔·沙尔皮^⑬，阿米里厄斯^⑭。他与这些人都有通讯关系，有实物为证，另外还有些人，他无疑地曾见过面——莎士比亚，斯宾塞，琼生，博蒙特，马辛杰尔，两位赫伯特^⑮，马洛，查普曼及其他人。自群星灿烂、人才辈出的古希

-
- ① 西奥多·伯泽(Theodore Beza, 1519—1608), 法国新教神学家。
- ② 艾萨克·卡骚本(Isaac Casaubon, 1559—1614), 法国研究古希腊罗马文学学者, 新教神学家。
- ③ 艾塞克斯伯爵(Robert Devereux Essex, 1566—1601), 原受伊丽莎白女王宠幸, 后因谋反被杀。
- ④ 亨利·文爵士(Sir Henry Vane, 1613—1662), 英国政治家。
- ⑤ 艾萨克·沃尔顿(Izzak Walton, 1593—1683), 英国作家。
- ⑥ 伯拉迈恩(Robert Francis Romulus Bellarmine, 1542—1621), 意大利红衣主教。
- ⑦ 查尔斯·科顿(Charles Cotton, 1630—1687), 英国诗人。
- ⑧ 约翰·皮姆(John Pym, 1584—1643), 英国政治家和议会领袖。
- ⑨ 约翰·黑尔斯(John Hales, 1584—1656), 英国学者, 牧师。
- ⑩ 克普勒(Johann Kepler, 1571—1630), 德国天文学家, 数学家。
- ⑪ 威特(Franciscus Vieta, 1540—1603), 法国数学家。
- ⑫ 阿尔贝里克斯·杰恩台利斯(Albericus Gentilis, 1552—1608), 意大利法律学者。
- ⑬ 保尔·沙尔皮(Paul Sarpi, 1552—1623), 威尼斯历史学家。
- ⑭ 阿米里厄斯(Jacobus Arminius, 1560—1609), 荷兰神学家, 反加尔文派的阿米纽教派创始人。
- ⑮ 两位赫伯特指爱德华·赫伯特(1583—1648), 英国哲学家, 历史学家及乔治·赫伯特(1593—1633), 前者的弟弟, 英国诗人。

腊帕里克利斯^①时期以来，还从不曾有过如此多的英才聚集一处——然而他们的天才却未能发现世界上最有才华的人。我们诗人的面罩谁也识不透。近处不识山。过了一个世纪才有所猜测，他去世后两个世纪才开始出现我们认为评论适当的文章。在此以前不可能写莎士比亚的历史；因为他是德国文学之父。德国文学的迅速发展是与莱辛把莎士比亚介绍给德国，与威兰德和施莱格尔把他的作品译成德文紧密相联的。到了十九世纪，这个时代的爱思考的精神，很象活着的哈姆雷特，这时哈姆雷特的悲剧才拥有那么多好奇的读者。于是文学、哲学和思想都莎士比亚化了。他的思想成了我们目前无法超越的极限。我们的耳朵因听惯了他的韵律而学会了欣赏音乐。唯有柯尔律治与歌德这两位批评家忠实地表达了我们的信念；但是一切有教养的心灵都默默地欣赏莎士比亚无比的感染力和美，它们正如基督教一样，是这一时期的特点。

莎士比亚学社进行了多方面的研究，公布了过去不知道的事实，用钱收买能说明问题的资料，而结果如何呢？除了我已谈到的对英国戏剧史的某方面的重要例证外，他们还收集了有关诗人的财产和买卖财产的几件事。看来他在黑衣修士剧院的股份年年增长；剧院的全部戏装，行头和其他配件是他的；他用他写作和股票所得在老家的村子里买了一块房产；他住的是斯特拉特福镇最好的房子；他的邻居信任他，委托他在伦敦代办借钱及其他类似的事情；他是一个真正的农民。大约在他写《麦克白》的时候，他在斯特拉特福镇的法院控告菲利浦·罗杰士，因为他借了三十五先令十便士，并多次借了谷物不还。而且从各

① 帕里克利斯(Pericles, 约公元前495—429)，雅典政治家，他执政期间(约公元前460—429)是雅典文明昌盛时期，史称帕里克利斯时期。

方面看来,他是个没有怪癖也不嗜酒的好丈夫。他性情温厚,是剧院的演员和股东,与其他演员和经理并没有什么显著差异。我认为这些资料很重要。为获得这些资料而付出的努力是很值得的。

但是这些研究虽然获得了关于他的情况的零星资料,却不能说明那象暗藏的磁铁一样吸引我们的无尽的创作才能。我们写历史都很拙劣。我们一谈历史就是家庭出身,出生年月,出生地点,学校教育,同学,挣钱,结婚,出书,成名,去世;等这些琐事谈完,人们还是看不出这与天才作家有什么关系;看来好似我们只要随意翻一翻近代名人列传,读一段其他人的传记,也适合于这些诗。诗的本质,有如奇异的彩虹,于冥冥中跳出,摒弃过去,也不需要历史。马隆^①,沃伯顿^②,戴斯^③和科利尔^④白白浪费了灯油。著名的剧院:女修院花园、德鲁里街、公园和特里蒙特莱等,也未能提供什么。伯特顿^⑤,加里克^⑥,堪布尔^⑦,肯恩^⑧和麦克瑞迪^⑨以毕生的精力献于这位天才,他们给他戴上王冠,听命于他,解释并表达他的思想。这位天才并不认识他们。朗诵开始了;于是使莎士比亚脱出这些经过粉饰的迂腐的研究,呈现出不朽的光芒,那想探索其不朽的来源而不可得的诱惑,也使我们感

① 马隆(Edmund Malone, 1741—1812), 爱尔兰莎士比亚学者。

② 沃伯顿(John Warburton, 1682—1759), 英国古代文物研究者。

③ 戴斯(Alexander Dyce, 1798—1869), 英国莎士比亚学者。

④ 科利尔(John Payne Collier, 1789—1883), 英国莎士比亚评论家。

⑤ 伯特顿(Thomas Betterton, 约1635—1710), 英国演员和戏剧家。

⑥ 加里克(David Garrick, 1717—79), 英国演员。

⑦ 堪布尔(Charles Kemble, 1775—1854), 英国演员。

⑧ 肯恩(Charles John Kean, 1811—68), 英国演员。

⑨ 麦克瑞迪(William Charles Macready, 1793—1873), 英国演员。

到愉快而苦恼。我记得有一次我去看一位英国著名演员，英国舞台的骄傲，表演哈姆雷特。对这位悲剧演员，我当时听到而现在仍然记得的，是他没有戏的那一段，只是哈姆雷特对鬼魂的发问：

“这是什么意思，
你这死尸，又披起了全身的甲冑，
再次来到月光下？”

他丰富的想象能把他的写作室扩展为大千世界，其间住满了种种角色，井然有序，同时也能很快地把广大的现实缩小为月光下。他这种玩魔术的手法破坏了我们关于后台的种种想象。哪一位传记作家能说明《仲夏夜之梦》把我引入什么样的地方？莎士比亚是否把他神妙的创作过程告诉斯特拉特福镇的哪一位公证人，教区录事、教堂司事或主教代理？亚登森林，斯柯恩城堡的轻松愉快的气氛，鲍西娅住宅的月光。奥赛罗当俘虏期间所呆过的“广大的岩穴和空旷的沙漠”，有哪位亲戚或大臣保存的文书或私人信件有片言只字谈到这些超验的秘密？总之，这个剧，也象一切伟大的艺术作品——埃及和印度的巨石建筑，费迪亚士^①的雕刻，哥特式的大教堂，意大利的绘画，西班牙和苏格兰的民歌——一样，并不能递给你扶梯。当艺术繁荣的时代升天并让位于新时代的时候，他把身后的扶梯抽走了。因此后来的人看到作品，但是要找到那说明作品的历史，却是枉然。

莎士比亚是莎士比亚的唯一传记作者，而且就是他也只能对我们内心的莎士比亚，即在我们最能理解而又最富有同情心

^① 费迪亚士(Phidias, 约公元前500—约431), 古希腊雕刻家。

的时刻，才能告诉我们一些东西。他不能从三脚祭坛上走下来，告诉我们关于他的创作灵感的趣闻轶事。试读一读由勤奋刻苦的戴斯和科利尔发掘出来，经过分析和比较的古老文件，再读一读那些天马行空的句子——它们好似自天而降的陨石，被我们心中的莎士比亚而非我们的经验看作是命运的卜告，然后告诉我，这两者是否相符，或前者是否能以任何方式说明后者，或何者对莎士比亚作出最具历史意义的洞察。

因此，虽然我们了解的事实贫乏，然而有莎士比亚取代奥布里^①和罗^②来写传记，我们才真正掌握了重要的情况，它能说明一个人的性格和财产的情况，这是要会见此人并与之打交道时所必须了解的。我们掌握了他写下的关于那些叩击着人的心扉、要求回答的问题的信念——诸如生死，爱情，贫富，人生追求的目标及达到目标的途径，人们的性格及影响他们命运的种种隐显势力，科学无法解释的、令人乐极生悲的、神秘而可怕的力量等。哪个阅读《十四行诗集》的人不曾发现诗人在诗中戴着明眼人一下就能看穿的假面揭示了友谊与爱情的学问，揭示了最敏感和最富有才气的人情绪纷繁的内心？他的内心世界哪一点不在剧本中暴露无遗？从他描绘的大量的绅士和国王的画像中，我们能看出他喜欢什么样的仪态和人性；他喜欢广交朋友，大宴宾客和慷慨解囊。他的伟大胸怀只有泰门^③，沃里克^④和富商安东尼奥^⑤可以与之相比。莎士比亚不仅没有被人遗忘，相反，

① 奥布里(John Aubrey, 1626—1697)，英国古文物研究者。

② 罗(Nicholas Rowe, 1674—1718)，英国戏剧家和诗人。

③ 莎士比亚剧本《雅典的泰门》中的人物。

④ 莎士比亚剧本《亨利六世》中的沃里克伯爵。

⑤ 莎士比亚剧本《威尼斯商人》中的人物。

在整个近代历史上他是最负盛名的。有什么道德的，社会风俗的，经济的，哲学的，宗教的以及审美和生活处理方面的问题他不曾解决过？有什么秘密是他不知晓的？人的工作的哪一职务，职责，或领域，他不铭记在心？有哪一位帝王他不曾象塔尔马^①教拿破仑那样，教以治国之方？有哪位少女不感到他比自己更加精细？有哪位情人能象他那样爱得久，爱得深？有哪位圣人有他看得远？有哪位行为粗鲁的绅士他没有进行过教诲？

一些有才能、有鉴赏力的批评家认为，对莎士比亚的批评，如果不完全立足于他的戏剧成就，如果把他误看作诗人和哲学家，则毫无价值。我也象这些批评家一样，很看重莎士比亚戏剧上的成就，但是我仍然认为这是次要的。他喜欢讲话，有满肚子话要讲。他的头脑充满了思想和意象，想表达时发现戏剧这种形式最为方便。如果他没有那么伟大，我们可能会认为他多么好地完成了任务，他是个多么好的戏剧家——他的确是世界上最好的戏剧家。然而事实上他讲话的内容十分重要，致使我们没能充分注意它的表达手段。这情况好似一个圣徒的历史被译成了各种语言，被写成诗歌和散文，被谱成歌，被绘成画，并被编入谚语，因而圣徒在什么情况下，采用了会话，或祈祷文，或法规的形式来表达他的思想，这一点无关紧要。重要的是把他的思想加以广泛的运用。这一情况也适用于聪明的莎士比亚及他描写人生的巨著。他为整个现代音乐谱写曲调，他为现代生活编写教科书，关于社会风尚的教科书，他描绘了英国人和欧洲人——美国人的祖先，他描绘了人，也描写了他们的时代和时代的事件，他洞悉人们的心理，他们的正直、审慎和诡诈，天真的诡诈，以及

^① 塔尔马(François Joseph Talma)，法国演员。

美德和罪恶相互转化的过程，他能分辨出孩子脸上母亲的特点和父亲的特点，或者划出自由与命运之间的微妙界限。他熟悉那些约束本性的清规戒律。他对人生的种种苦乐祸福了如指掌。人们因重视他对人生的灼见而忽视戏剧或史诗的形式。这就象听到皇上的圣旨，不会打听它写在什么样的纸上一样。

莎士比亚出类拔萃，不同于名作家之流。名作家的才智可以思议，而莎士比亚的才智是不可思议的。一个好的读者可以稍微钻进柏拉图的头脑，并在那儿思考问题，但是他无法进入莎士比亚的头脑。我们至今仍处于门外。就表达能力和创造力而言，莎士比亚是独一无二的。谁也不及他的想象丰富。他具有作家可能具有的最敏锐的精细入微的洞察力。他除了对人生的灼见外，还具有天生富于想象的诗才。他使创造的人物具有栩栩如生的外形和感情，而且谁也没有象他的作品那样留下性格如此鲜明的人物。他们的语言优美而恰当。然而他的天才从未诱使他堕入虚夸，他也从不老调重弹。一种无所不在的人性使他的各种才能协调一致。让一个有才能的人讲故事，他会马上显示出他的偏爱。他的某种见解和话题显得意外地突出，这不过是为了表现。他把某一部分塞得满满的，而把另一部分压得扁扁的，不考虑这样做是否合乎事物的情理，而只想怎样才适合于表现自己的长处。而莎士比亚却没有偏爱，没有特别爱讲的话题，他讲的一切都恰如其分。他没有特别的气质和好奇心，他不是母牛画家，也不是玩鸟者，他不执着于某种风格，也没有容易发现的自我。他把大人物描绘成大人物，把小人物放在从属的地位。他的聪明，无须强调和大费口舌。他强大，正如自然之强大。自然无须费力就使大地隆起成为山坡，象它把气泡飘在空中那样，这两件事它同样爱做。这使他的闹剧，悲剧，叙事诗

和爱情歌曲具有同等的表现力。他的这一长处如此持续不断，以致每位读者都怀疑别的读者的鉴赏力。

这种表现力，或把事物内在的真实转变成音乐和诗歌的能力，使他成为诗人的典范，并给形而上学增添了一个新的问题。就是这种能力，将他作为地球的主要产物，象宣告各个新时代的来临并引起种种改革那样的主要产物，被列入自然史。事物反映在他的诗中毫无污损和逊色，他能精确地描绘细微处，颇有分寸地描写伟大，他能无动于衷地描写悲剧人物和喜剧人物，毫无歪曲或过誉。他运用他那强有力的表现才能于描写细节，细致到纤毫不遗，他描绘眼睫毛或酒窝就象绘画大山一样遒劲有力，而且这些作品象自然一样，能经得起太阳显微镜的仔细观察。

总之，他的情况证明，作品和绘画，多点或少点无关紧要。他有能力画一幅绝无仅有的画。达格尔^① 知道怎样把一朵花的影象印在涂碘的薄片上，然后再在空暇时用蚀刻版印刷百万份。要描写的对象总是有的，但却没法复制。现在终于有了完美的复制，那么让各种各样的人物坐下来画像吧。谁也开不出泡制莎士比亚的丹方，但是有人已用实例表明了把对事物的理解写成诗歌的可能性。

他的抒情力量在于那作品的精神实质。他的十四行诗的卓越处虽然被他的戏剧的光辉所淹没，但也与戏剧一样，是不可模仿的。他的成就不在于字里行间，而在于整首诗。正如某些无与伦比的人物的音调，无法模拟一样，诗的语言也是这样，每个句子也和整首诗一样，都是无法模仿的。

虽然剧本里的谈话及单个的句子很美，常常吸引人们洗耳恭听那绮丽的词句，然而句子饱含着意义，而且上下文紧密相

^① 达格尔(Louis Jacaues Mande Daguerre, 1787—1851), 法国发明家。

联，这一点使逻辑学家也堪称满意。他的手段与他的目的的一样令人钦佩。为了设法使不可调和的对立面连接起来而作的次要的虚构也是一首诗。他无须下马步行，因为他的马将与他一起奔向远方，他总是骑在马背上^①。

最好的诗是第一次经验，但在思想成为经验后，已发生了变化。雅士往往有相当高的写诗技巧；但是通过他们的诗很容易看出他们个人的经历。熟悉情况的人能认出每一个人：这是安德鲁，这是瑞切尔。这样，那意义就还是散文式的了。这是有翅膀的毛虫，尚未化成蝴蝶。在诗人的心中，事实已化为思想的新因素，并已完成蜕皮。莎士比亚具有宽阔的胸怀。从他绘画的真实和维妙维肖，我们可以说他把这一教训熟记心中。然而却丝毫看不出他自己。

还应该指出他的一个极大的特点。我指的是他的愉快的性格，没有这种性格谁也成不了诗人——因为诗人的目的是美。他爱美德，并不是因为它的义务，而是因为它的美。他喜爱世界，男人和妇女，因为他们都闪烁着可爱的光。他把美，即快乐和狂欢的精神，撒遍宇宙。伊璧鸠鲁说过，诗的魅力之大可使恋人丢下自己的情人去欣赏它。真正的诗人都以具有坚定而愉快的性格著称。荷马沐浴在阳光里，乔叟高兴而正直，而萨迪说，“外面谣传我忏悔过，可是忏悔与我何干？”莎士比亚的音调也同样高贵而快乐——不，要高贵、快乐得多。他的名字使人感到由衷地欢乐而无拘无束。如果他出现在任何人群之中，谁不愿意随他的队伍前进？他的笔触所到之处他那快乐的风格无不使其健康长寿。

① 在马背上喻作诗，写韵文，步行指写散文。

如今我们不管他那震天响的美名，独自关在房子里来衡量他的优缺点时，情况又怎么样呢？孤独能给人严峻的教育，它能教我们不要苛求英雄和诗人，它也衡量了莎士比亚，并发现他具有人类共有的不足和缺陷。

莎士比亚、荷马、但丁、乔叟见到了在可见的世界的上面闪现着意义的光辉。他们知道树的用途不仅在于生长苹果，谷子不仅可供食用，地球也不仅可供耕种和修路，这些东西给心灵带来另一个更好的成果，是它们的思想的象征，并且以它们的全部历史对人类生活表示无言的评论。莎士比亚把它们当作他绘画的色彩。他信赖它们的美，而且决不采取象他那样的天才必然会采取的步骤，即探讨这些象征具有什么效能，并告诉别人——它们自己讲些什么？他把那听从他的命令的自然力变成了娱乐。他是人类宴乐的主持人。这情景岂不象有人要通过科学的巨大力量，把彗星，或行星及其卫星拿在手中，还要把它们从运行轨道中拉出来，使之在节日之夜与城市的烟火一起大放光明，同时向一切镇市大喊：“今夜烟火美极了！”难道自然力及对它们的理解只不过相当于街头的小夜曲或吸一口雪茄？人们不禁想起《古兰经》的经文：“天与地，以及那天地之间的万物，你以为我们创造它们是闹着玩的？”当问题涉及才能和智力时，谁也比不上他。但是在问到什么是生活，生活的原料和辅助物时，他对我有什么帮助？生活意味着什么？它只不过是“第十二夜”，或“仲夏夜之梦”，或“冬天的故事”，再多一幅画或少一幅画又有什么要紧？我想起了埃及莎士比亚学会的结论：莎士比亚是一位快乐的演员和剧院经理。我认为这种说法不适用于他的诗。别的可钦佩的人一生的生活大致与他们的思想相符，但是这个人的生活与思想

却相去甚远。如果他不那么伟大，如果他只是个象培根，弥尔顿，塔索^①，塞万提斯这样一般性的伟大作家，我们也许会任这种说法留在人类运命的昏暗之中；但是，这位人中俊杰，他给予心灵科学一个前所未有的大课题，并把人性的旗帜向前推进了几弗隆^②，插于混沌之中——对他来说，这不明智——甚至将在史册上留下这样的话：最优秀的诗人过着微贱的凡俗的生活，利用他的天才为大家取乐。

而别人，牧师和预言家，以色列人，德国人和瑞典人见到了同样的物体，并且也看出了它们的含义。这是为了什么目的呢？美很快的消失了，他们看出了戒律，排斥一切的巨大责任，义务和悲伤如重叠的山峦落在他们身上。生活变得可怕了，没有欢乐，好似天路历程和缓刑，四面被包围，后面是亚当堕落和受难的经历，前面是世界末日和炼狱的火刑，两旁的观众和旁听者心只往下沉。

必须承认，这只是粗浅人的粗浅看法。世界仍然需要调解人——诗人——牧师，他既不会轻视演员莎士比亚，也不会与斯威顿博格^③一起在坟墓里摸索，而将以同等的灵感来看，说，和行动。因为知识将使阳光灿烂，正义比私人感情更美，爱情可以与智慧并存。

姚永彬 译

① 塔索(Torquato Tasso, 1544—1595)，意大利诗人。

② 一弗隆相当于220码。

③ 斯威顿博格(Emmanuel Swedenborg, 1608—1772)，瑞典科学家和神秘主义思想家。

马休·阿诺德^①

诗歌题材的选择

(《诗集》序言, 1853)

这本诗集中的许多诗, 在一八四九、一八五二年匿名出版的两本小诗集中均已发表过。其余几篇则是首次发表。

在本诗集中, 我删去了一首诗, 一八五二年出版的诗集就以那首诗的题目为书名。^② 这样做的原因, 并不是因为该诗写的是两、三千年以前西西里岛的一个希腊人, 虽然许多人会认为这是一个充足的理由。我这样做, 也并不是因为我自认为我未能表达出我所要表达的内容。我要描述的是希腊最后几位宗教哲学家之一的感情。此人是奥菲厄斯和缪塞斯^③ 派中的一个成员, 在他的同辈人纷纷故世以后, 他仍继续生活着, 直到希腊的思想和感情的习惯开始迅速变化、希腊的声望开始衰减、诡辩家^④ 的

① 马休·阿诺德(Matthew Arnoold, 1822—1888), 英国诗人, 评论家。

② 《埃特纳山上的恩培多克勒》是为阿诺德第二本诗集提供书名的长诗。该诗描绘希腊哲学家兼科学家恩培多克勒在幻想破灭后的沉思默想。最后以主人公于公元前五世纪, 在西西里岛的埃特纳山上自杀而告终。阿诺德因为不满于他所谓该诗“病态的”语调, 因而一直未将该诗收入他的诗集。直到一八六七年, 重印此诗时才收入诗集。他说, 这是应“一位天才——罗伯特·勃朗宁先生之请。此诗有幸获得他的青睐。”

③ 奥菲厄斯(Orpheus), 希腊传说中的诗人和竖琴手, 他的音乐具有神奇的力量。据说他的诗奠定了古希腊神秘宗教的基础, 到公元五世纪发展为迷信教派。缪塞斯(Musaeus), 传说中五世纪希腊诗人, 据说他师承奥菲厄斯。

④ 此处指希腊修辞学家。

影响开始盛行的时候。一个人处在这种情况下，他的感情中渗入了许多我们惯常认为纯粹现代的东西；究竟渗入了多少，恩培多克勒本人留给我们的著作残篇至少足以说明。那些只熟悉希腊早期天才作家的不朽著作的人所认为纯属于它的特点，已经消失；作品中的恬静愉悦、超然无执、客观公允已经不见踪影；心灵的自我对话已经开始；现代的问题已经出现；我们已经耳闻哈姆雷特与浮士德式的疑虑，目睹他们的沮丧。

描述这样一个人的感情必然是有趣的，只要描写得适合得体。亚里斯多德说，我们都天生地喜爱凡是模仿或者描绘的事物^①。这是人们爱好诗歌的基础；他还说，我们喜欢它们是因为一切知识天然地使我们感到快乐，不仅对哲学家如此，对整个人类亦然。因此，可以认为，每一种描述，只要描写得适合得体，都是有趣的，因为它满足了人们向往各种知识的天然兴趣。那些不能使我们增长任何知识的作品；那种构思含糊、描写松散的作品；那些笼统、模糊、软弱无力，而不是细致、精确、紧凑的描绘，都是没有趣味的。

因而人们可以期望任何准确的描绘都是有趣的；但是，假如这一描绘是用诗写成的，则有更高的要求。我们要求这种描绘不仅要使读者感到趣味盎然，而且能够激励读者，使他高兴。它必须动人以魅力，给人以快乐。正如赫西俄德所说，缪斯之所以诞生，是她们可以使人“忘却丑恶，无忧无虑。”^②所以诗人只给人增长知识还不够，还必须为人类增添幸福。席勒说：“一切艺术都将自己奉献给欢乐，没有比使人们幸福更崇高更严肃的问

① 见亚里斯多德《诗学》，特别是第一、二、四、七、十四章。

② 引自古希腊诗人赫西俄德之长诗《神谱》第52—56节。

题了。唯有创造最大欢乐的艺术才是正确的艺术。”^①

因此，一篇诗作仅仅描绘准确，因而有趣还不够，而且必须使人们从中得到愉快。众所周知，当人们看到一篇艺术著作中，在表现最悲惨的境遇时，欢乐的感情仍可继续存在，即使描绘最深重的灾难，最强烈的痛苦，都不足以破坏这种情感；情况越悲惨，欢乐越加深；而情况越恐怖，它也就越悲惨。

那末，描绘什么样的情况，纵然精确入微，却不能使人从中得到诗意的享受呢？就是那些情况：悲痛的感情无法宣泄于行动之中；精神的痛苦的状态持续不断，没有任何事件、希望或反抗可以使之缓解；在其中只能忍受一切，毫无办法。在这样的情况中，必然有某种病态的东西，对它们的描写，必然有单调刻板之处。假如这些情况发生在真实生活中，它们是令人痛苦的，然而并非悲惨的；在诗歌中对它们的描绘也是令人痛苦的。

这一类境况，我认为就诗意而言是有缺陷的，而我所努力描绘的恩培多克勒的情况就属这一类；因此我没有将它收入本诗集内。

也许有人会问，我为什么要对收不收入上述那首诗这样一个不重要的问题进行解释呢？这是因为，我急于声明，不收这首诗的唯一理由，就如以上所述，并不是服从当前许多评论家所持的意见，他们似乎反对从遥远的古代和国家去选择题材；简言之，反对选择现代题材以外的任何题材。

“诗人，”有人说，而且是位颇有才智的评论家这样说，“真正吸引公众注意力的诗人必须抛弃那已被详尽地发掘过的古代，而从具有当今重要性因而既有趣又新颖的事件中选择题

① 引自席勒之《论歌队在悲剧中之运用》（为《梅西娜的新娘》所著序文）。

材。^①”

我认为这种观点是完全错误的。这种观点很值得探讨，因为在当前广泛流行的文艺批评意见中它是一个很好的样品。它具有哲学的形式和意味，却毫无事实根据；其用意在于损害诗歌读者的辨别力，因此，这种观点一旦被采用，便会使诗歌作者的创作实践误入歧途。

诗歌不分国界而贯穿一切时代的永恒对象是些什么呢？它们是行动^②，人类的行动；这些行动本身就有趣味，并通过诗人的艺术，以一种有趣的方式传达给读者^③。要是诗人想象自己无所不能；要是他以为通过他的处理，就能使一个本来较劣的行动，和一个较为卓越的行动一样，给人快乐，那他就太自负了。诚然，他或许会使我们不得不赞赏他的技巧，即便如此，他的作品本身必然具有某种无法纠正的缺陷。

因此，诗人首先必须选择一个很卓越的行动。怎样的行动才是最卓越的呢？当然是那样一些行动，它们能最有力地打动人类伟大的本来的感情，最能打动不受时间限制而永存的某一种族的基本感情。这些感情永久不渝，始终如一；打动这些感情的行动，必定也是永久不渝，始终如一的。因此，一个行动的现代性或古代性与它能否用诗歌来表现，是不相干的；而是取决于它的内在性质。对我们天性的基本方面，对我们的热情来说，伟大而热情的行动永远是有趣的；而兴趣之大小完全取决于它的伟大和热情。对于它，千年以前的人类的伟大行动，比今日人类

① 见一八五三年四月二日的《旁观者》。阿诺德所谓“有才智的评论家”是指《旁观者》的编辑，R.S.林托尔。

② 本文中的“行动”并不总是指某一具体行动，有时是指构成文学作品的某一事件或一系列事件，相当于故事情节。

③ 参看亚里斯多德《诗学》第六章。

的平凡行动更为有趣，尽管在描写后者时，极尽描写之能事，尽管它自有其优越条件，即利用现代语言，人所熟知的风尚和当代事件来打动人们一时的感情，引起人们短暂的兴趣。然而这些短暂的情感和兴趣没有权力要求诗歌来满足它们，它们的要求应向别处提出。诗歌作品属于我们的永久性激情的领域：让诗歌来打动这些永久性的激情吧，所有其他次要的要求就会立即被压制下去。

有哪一篇现代诗歌表现的人物，即使对现代读者来说，能象那些“已被详尽地发掘过的古代”的人物——阿喀琉斯、普罗米修斯、克吕泰涅斯特拉、狄多一样有趣呢？我们有家庭史诗，表现我们眼前日常发生的现代生活的细节；我们有一些诗歌，描绘与现代生活中的道德、智力和社会问题有关的现代人物；这些作品是他们的民族与时代的最杰出的诗人所创作的；然而我敢于断言：《赫尔曼与窦绿苔》、《恰尔德·哈罗尔德》、《约瑟兰》、《远游》，①与《伊利亚特》的后半部、《奥瑞斯忒亚》②、或狄多的故事③相比，在读者中产生的反响一定要冷淡得多。为什么会这样？就因为在上述后面三个例子中，行动更伟大，人物更高尚，处境更紧张：这是一首诗歌能引起读者兴趣的真正的也是唯一的基础。

然而，有人会极力主张说，过去的行动就其本身而言，也许是有趣的，不过，它们将不会被现代诗人所采用，因为他无法使这种行动清晰地呈现在自己心灵之中，因此，他不能深刻地感

① 分别指歌德、拜伦、拉马丁及华兹华斯的长诗。

② 系埃斯库罗斯所著三部曲，关于阿伽门农、克吕泰涅斯特拉及其子奥瑞斯忒斯的故事。

③ 狄多的故事见于维吉尔的《埃涅阿斯纪》第四章。

受它们，也不能有力地再现它们。但是事情也并不尽如此。诚然，现代诗人不能象当时的人那样精确地了解某一过去行动的外部情况；但他的任务是把握行动的本质。他无法精确地想象出俄狄浦斯或麦克白的外貌，他们居住的宅邸，以及他们宫廷里的礼仪；但是这些基本上也与他无关。他的任务在于表现人物的内心，表现他们在某种悲剧场合的感情与行为，这些悲剧场合牵动了他们作为人所具有的激情，这些激情决非一时一地的，或临时性的，现代诗人与当时的人一样能感受到它们。

因而，行动发生的年代并无意义；行动本身，行动的选择及结构才是最关紧要的。这一点希腊人远比我们懂得更清楚。在我看来，他们的诗歌理论与我们的诗歌理论的根本区别就在于此：他们首先考虑的是行动本身的诗的特性及行动的实施；我们的注意力却主要集中在处理一个行动过程中产生的各别思想及形象的价值上。他们考虑整体，我们考虑局部。他们把行动本身看得比行动的表达方式更为重要；我们则把表达方式看得比行动更重要。这倒不是因为希腊人不善于表达，或忽视表达；恰恰相反，他们正是善于表达的最高典范，是庄严的风格无与伦比的大师；但是，他们的表达之所以高超，正因为表达得恰到好处，质朴无华，不喧宾夺主，它的力量直接来自它所表达的充实的内容。为什么希腊悲剧诗人局限于如此狭窄的题材范围呢？因为只有少数行动把良好的条件统一于自身之中达到无以复加的程度。他们并不认为，除了美好的题材，任何题材都能用来创作美好的诗歌。因此，少数十分适合于悲剧的行动，几乎一直独占希腊的悲剧舞台；它们的意义似乎是发掘不尽的；它们有如永远解决不了的难题，永远要求每个新的诗人用自己的天才予以解答。我们现代人总觉得希腊悲剧的表达方式有点枯燥，我们常

常责备歌队参与对话所发表的议论浅薄琐屑，其原因也就在于：行动本身，奥瑞斯忒斯、梅罗泼、或阿尔克迈翁^①的遭遇，要成为引人入胜，难以忘怀的主要兴趣的中心，不让其他次要的东西有片刻分散观众的注意力，局部的语调必须不断地受到抑制，以免削弱全局的恢宏效果。观众进入剧院之前，构成戏剧基础的可怖的古老神话故事，就在他们头脑中有着粗略的轮廓；故事保存在他们的记忆中，犹如从又长又黑的通道尽头模模糊糊地见到的雕塑群像。然后诗人出现了，他使轮廓具体化，使情况向前发展，不多费一词，不任意添油加醋，却使剧情一步步地展开。那群像上的光越来越强烈，它们也愈来愈显露于观众面前。终于，最后一句台词讲完了，一个不朽的美的模型，就在明朗的日光下呈现于观众面前。

以上便是希腊评论家所要求的，也是希腊诗人所力求达到的目标。一个行动属于什么时代无关紧要；我们发现，《波斯人》并没有因为再现了一件使当时的人感兴趣的事，就因此在埃斯库罗斯的剧作里享有特别高的地位。^②一个有教养的雅典人并不要求这样，他要求戏剧应该感动他天性中的永久成份；有些戏剧，其行动虽然选自遥远的神话时代，却比《波斯人》更能完美地做到这一点，因而相应地得到他更高的评价。毫无疑问，希腊人以他们明察秋毫的鉴赏力，感到当代的行动离他们太近，与偶然的、行将消逝的事物太紧密地混在一起，以至不够庄严、超脱和

① 希腊迈西尼的皇后梅罗泼，在欧里庇得斯及阿诺德所著剧本《梅罗泼》中出现。阿尔克迈翁是传说中一个希腊英雄的儿子，象奥瑞斯忒斯一样，杀母以报父仇。他是几部现已失传的希腊剧本的主题。

② 埃斯库罗斯所著《波斯人》（公元前474年），描绘希腊人对波斯入侵者的胜利。这一事件发生在剧本创作前几年。

独立，不能成为悲剧诗的描写对象：这样的对象属于喜剧诗人的写作范围，适合于那些较轻松的诗歌。至于那些更为严肃的诗歌，或者使用玻利比奥斯^①绝妙的说法——讲实效的诗，它们许可的题材范围更困难更严格。与希腊人的理论与实践相似，亚里斯多德令人仰慕的论文，希腊诗人的无与伦比的作品，都众口一词地喊道：“一切取决于题材；选择一个合适的行动，使你心中充满了对其中每一种处境的感受；做到这一点，其他一切便会迎刃而解了。”

但是一切诗歌都一样地要严格遵守的一点是：题材对所选定的诗歌种类，以及诗的精心构思的适应性。

我们的想法与以上观点多么不同！今天我们几乎没法理解米南德^②的意思，当他告诉那问及他喜剧创作进展情况的人说，他已经完成了，而他连一行也没写下来，因为他已在心里构思了该剧的情节。一个现代评论家会肯定地告诉他，他的作品韵的优点在于他进行写作时，从笔端倾泻出来的光彩夺目的诗行。我们有一些诗似乎仅仅为了某些单独的诗行和诗段，而不是为了使人产生总的印象而存在。我们有一些评论家，似乎只注意孤立的词句，注意描述行动的语言，而不注意行动本身。我确信他们多数人心里根本不认为，一首诗应该给人一个总体印象，或者说应该要求诗人做到这一点；他们认为这种说法不过是玄学派批评的陈词滥调而已。他们允许诗人选择他喜欢的任何行动，让行动任意发展，只要诗人用偶而迸发出来的优美诗句，用堆砌的孤立的思想与形象，来使他们满意。这就是说，只要诗人满足他们的修辞感及好奇心，他们便许可诗人置他们的诗感于不顾。当

① 玻利比奥斯(Polybius, 约公元前200—120), 希腊历史学家。

② 米南德(Menander, 约公元前342—291), 希腊喜剧诗人。

诗人不注意去满足修辞感和好奇心时，并没有什么危险性。他倒是需要人们提醒他防止这样一种危险性：即仅仅试图满足这些就算了；他需要不断有人提醒他：宁要行动，不要其他；所以，在处理行动时，要允许它内在的优点得以发展，而不要让他的个人特色插进来干扰，如果他十分成功地消除个人的痕迹，并且使崇高的行动得以其本来面目继续存在，那就最为幸运了。

然而，现代批评家不仅容许错误的写作实践，实际上他还提出了错误的写作目的——有人对诗人说，“在叙述事件过程的时候，要真正寄寓作者的思想感情，这可能是诗歌创作要致力的最高课题。”——于是，诗人便试图照此办理。寄寓作者的思想感情是摹仿行动的艺术的最高课题！事情决非如此，而且永远不可能如此。从来没有一篇优秀的诗歌是按照这样的意图创作出来的。《浮士德》在这方面作过努力。尽管这首诗不乏精彩的片断，描写玛格丽特的场面瑰丽无比，但是，从整体上看，严格地将它作为一部诗作来衡量，《浮士德》是有缺陷的：它的著名的作者、现代最伟大的诗人、古往今来最伟大的批评家本人会第一个站出来承认这一点；在为他的作品辩护时，他仅仅说它有一些“不同寻常的地方”^①。

目前的情况是一片严重的混乱。众说纷纭的主张和建议叫人应接不暇，能够引起青年作家的注意，并可能成为他的榜样的作品浩如烟海。青年作家需要有人引导他摆脱混乱，指示他写作应追求什么样的目的，并对他说明，那些使他倾心的文学作品的价值在于是否能帮助他达到这一目的。这样的导师，今天的英国作家是找不到的。既然如此，他所能盼望的，也是他所能企

^① 见爱克曼《歌德谈话录》，1830年1月3日的谈话。

求的，只是专心阅读那些典范著作；通过潜心研究这些著作，并掌握其精髓，他至少可以再创作出一些类似的优美作品。

被英国作家尊崇为楷模的，首先是莎士比亚。这恐怕是所有诗人中最伟大的名字，一个永远令人肃然起敬的名字。然而，我想冒昧地提一个疑问：他的作品，对诗歌的读者，对大多数人的影响固然是极好的、有益的，对诗歌的创作者来说，是不是也只有好的影响呢？莎士比亚的确选择了卓越的题材，麦克白、罗密欧与朱丽叶、奥赛罗，都是举世无双的；他没有提出理论，主张选择有现实意义的题材，也没有对在作品中寄寓作者的思想感情表现出特别的兴趣。和所有伟大的诗人一样，他很清楚什么样的行动是富有诗意的；象他们一样，一旦发现这种行动，他便加以采用；也象他们一样，他在久远的古代找到了最理想的行动。除了一切伟大诗人所共有的这些一般特征之外，莎士比亚还有其独到之处：即巧妙、充畅、俏皮的文笔。他才气超群，无与伦比，由于这个原因，他成了第一个令人瞩目的对象，甚至在一定程度上掩盖了这位诗人其它卓越之处。毛病就出在这里。那些其它的卓越之处恰恰是他作为诗人最根本的优点。歌德说，艺术家不同于艺术爱好者，在于他掌握了最高意义上的建筑艺术^①，即创造、构思、组织的实际能力，而不在于个别思想的深邃，意象的丰富，或例证的充分。这些很有魅力的诗歌的附属品，与整个诗歌的精神相比更易于掌握；而且，莎士比亚在这方面的造诣是谁也比不上的，因此，将莎士比亚奉为楷模的年轻作家便面临一种危险，即醉心、沉溺于这些次要方面，其结果，按其才能的大小，复制出，并且也只能复制出这种附属品。因此，莎士比亚天才

① 原文为拉丁文。见歌德《论所谓外行》。

中这一主要特性,据我看,使几乎整个英国现代诗歌都感到它的影响。在很大程度上因为莎士比亚的模仿者们一味在这方面着力,所以,绝大多数的现代诗作,只有细节部分值得称道,整个作品却毫无价值。读到这些诗歌,人们便不由想到对一位当代法国诗人的可怕的评语:“他愿意说什么就说什么,遗憾的是,他无话可说。”^①

请让我用实例来说明我的意思。我要从似乎是在莎士比亚风格熏陶下成长的极重要的诗人之一的作品中举个例子。他的奇巧的天才以及他的不幸夭逝将永远引起人们的兴趣。我想以济慈的《伊萨贝拉,或罗勒花盆》为例。我选这首诗,而不选《恩底弥翁》,是因为后者(现代的一位批评家竟认为它可与《仙后》相媲美!)尽管散发出天才的气息,但作为一个整体来说,它却是支离破碎的,严格地说,它算不得是名副其实的诗。《伊萨贝拉》是绚丽多采的词藻和意象的完美的宝库,几乎每一诗节都具有不同的生动活泼的措词特征,它使描述的对象在想象中闪耀,使读者的感官立即得到欢快的刺激。在这首短诗中,人们可以引用的妙语警句可能比索福克勒斯的尚存的全部悲剧作品所包容的还要多。但是,行动和故事怎么样呢?行动本身是优美的,但是诗人构思不力,组织松散,它所产生的影响,是完全失败的。请读者读完这首诗以后,再去翻一翻《十日谈》所叙述的同一个故事,读者一定会感到,在一位艺术大师的手里,同一个行动变得多么充实、有趣,因为他把描绘事物放在首位,将文辞从属于他要表达的内容。

我前面已经说过,莎士比亚的模仿者们只注意到他的非凡

① 原文为法文。“他”指戈蒂耶。

的文采,并加以着意的模仿,从而忽视了他的其它优点。毫无疑问,莎士比亚具备那些优点,那些诗歌艺术的基本优点——而且许多优点达到了非常卓越的程度。但是,我们也许可能怀疑莎翁本人是否有时因为讲究辞章而疏忽了诗歌更高的职能。我们必须始终记住,莎士比亚之所以是伟大的诗人,在于他识别和有力地构思优美行动的技巧,在于他强烈感受氛围的能力,和对人物无所不知的本领,而不在于他的表达才能。这一才能往往弄巧成拙,使他偏爱上冷僻的表达方式,耽迷于奇思遐想,因此,即使当剧情紧迫需要使用最直截了当的词句,或是当坦率的人物需要最朴素无华的语言时,莎士比亚似乎失去了简洁明了的叙事能力。哈勒姆先生是一位最稳健、最审慎不过的批评家,他不无勇气(在今天,这么做是需要勇气的)地说,莎士比亚的文字经常毫无道理地费解到了极点。^①事情的确是这样。在他的一些最杰出的悲剧,如《李尔王》中,主要几幕使用的语言非常矫揉造作,莫明其妙地拐弯抹角,并且晦涩难懂,你必须将每段话读上两、三遍,才能理解其中的含义。当然,这种过分冷僻的表达方式只不过是出于他过分地运用了他出色的才华——一种用比别人更巧妙的方法来表述事物的能力。不过,莎士比亚做得太过分,所以人们都懂得基佐^②先生下面这句话的含义:莎士比亚在语言中似乎尝试过各种风格,唯独没有尝试质朴无华的风格。他没有古典作家那种严格的、审慎的自我约束力。当然,部分的原因是由于他的观众,他们远不如古代人那么有教养、那么严格要

① 哈勒姆(Henry Hallam, 1779—1859),英国历史学家。参看其《欧洲文学入门》第二十三章。

② 基佐(François Pierre Guillaume Guizot, 1787—1874),法国历史学家。

求。他涉猎的范围远为广泛，想象力远为丰富，在这一方面，他远远超过了古典作家：在深刻地了解题材，真正掌握题材方面，他和古典作家相仿，而与现代作家不同；但是，严格限制题材的范围，认真剔除华而不实的东西，自始至终简洁明了、一丝不苟地展开剧情，在这些方面，他不及古典作家，却接近现代作家。在他的主要作品中，除了他个人的特色外，他具备古典作家的基本完美性。象他们一样，他采用重大的题材，具有雄奇伟岸的气派，不过，他缺少古典作家那种纯朴的表现方法。所以，他不是那么可靠的楷模。他独具的特色带有个人的色彩，与他本人天生的禀赋分不开。它可以被模仿，并被夸大，但不可能作为艺术来学习或运用；莎士比亚尤其能给人以启发，因此对年轻艺术家的做人，而不是做艺术家，更有价值。但是，明晰地安排素材，有条不紊地展示情节，朴素无华的写作风格——这些可以在一定程度上学到手；而且，我深信，最好向古典作家去学习。尽管他们远不如莎士比亚给人的启发大，但却因此而对艺术家更有教益。

有人会问，作为我们唯一的楷模的是哪些古典作家呢？就是那些阅历有限，处境与今天迥然不同的古典作家吗？我当然不是指那些狭隘，或引不起我们共鸣的那些方面。索福克勒斯的《安提戈涅》的情节，围绕着女主人公对哥哥的尸体所承担的义务以及她对国家法律应负的责任之间的冲突展开，它再也不可能使我们发生浓厚的兴趣了。另外，请记住，我这里说的也不是能够启迪广大读者智慧的最佳作品，而是指能够给个别作家以教益的最优秀的典范。作家从古典作家那里可以比从任何其他的人那里更好地学到三件至关重要的东西——选择题材的头等重要性的必要性；精确构思的必要性；以及表达方式的次要性。从这些典范中，他将看到，作为整体处理的行动，它所产生的那种道德

效果，与个别最惊人的思想或最恰当的比喻所产生的效果相比，不知道要高超多少。当他深入伟大的经典著作的精神之中，当他渐渐地意识到它们深刻的意义、高尚的质朴和深沉的悲怆时，他将会相信，古典诗人所孜孜以求的正是这种道德的效果，道德效果的统一性和深刻性；正是这一点构成了他们作品的伟大，并使它们成为不朽。他也会致力于达到同样的效果。首先，他将会置现代批评的行话于不顾，避免这样一种危险：按即将逝去的时代之精神，创作出那种分享其暂时性的诗歌作品。

当前的时代对我们提出了伟大的要求：我们得为它效劳，而且，要是我们不赞美它，它不会满意的。我说不出是什么道理，但我感到，一些人经常向古典作家学习的做法使他们不仅对文学作品，而且对一般的人和事的判断力更加成熟和稳健。他们好象是经历过非常重大的、不同凡响的事件的人；他们比别人更尊重事实，更少受到周围人们流行说法的左右。他们既不想恭维，也不想辱骂他们的时代；他们希望了解这个时代到底怎样，能为他们提供什么，提供的东西是否符合他们的需要。他们很清楚自己的需要；他们愿意发扬光大他们身上最美善最高尚的品质。他们也明白这不是轻而易举的事——正如皮塔克斯所说，为善不易^①——他们认真地思索，他们的时代及其文学能否在这方面对他们有所帮助。如果他们立志从事某种艺术，他们想到古典艺术家的质朴、明晰的做法。这些人取得了辉煌的成果，是因为他们专心研究某一崇高而有意义的行动，而不是靠炫耀自己时代的重要和伟大。他们避而不谈他们的使命、时代的含义和未来的诗人，他们知道这一切只是虚妄的胡言。他们的工作

① 原文为希腊文，是公元前七世纪希腊哲学家皮塔克斯(Pittacus)的格言。

不是为时代唱颂歌，而是给生活在这一时代的人们提供他们所能感受到的最大的快乐。如果要求他们从本时代选择题材来完成这一任务，他们要问，是不是这个时代特别合适提供这些题材。有人会说，这是进步的时代，注定要实施工业发展和社会改良的伟大理想的时代。他们的答复是，对这一切他们是无能为力的；他们实践自己的艺术所需要的要素是伟大的行动，是足以有力地并愉快地感染人类灵魂中最永恒的品质和行动；如果当今的时代能够提供这种行动，他们将乐于加以利用；但是，缺少高尚道德的时代，要提供这种行动是困难的，要用伟大的行动有力、愉快地影响一个精神痛苦的时代，同样也是困难的。

许多人会站出来抗议说，无论在崇高的道德还是健康的精神方面，本时代毫不比过去逊色。信奉刚才我提到的那种原则的人，只要记住我们时代产生的两个人，歌德和奈布尔^①（他们一个有最健全的头脑，另一个有最渊博的学识）在这方面对我们时代所作的评价，就会心安理得了。他只须了解这两个伟人对当今的时代和文学所持的观点，并自信他们的生活目的和要求同他自己期望的相同，他们对社会的症结和弊端作出的判断可以信赖，就足够了。然而，他对时代的虚荣的假象不会抱敌对态度，只要不被它们搞得晕头转向，他便满足了。如果他能在心中排除一切矛盾、不快和焦急的感觉，他就会认为自己是幸运的了；这样他就可以从回味英雄时代的高尚行动中得到满足，并且通过再现这种行动也使别人得到满足。

我决不是说我本人具有这样的训练，或者说我这本诗集洋溢着这样的精神。但是，我要说，在当今时代的令人手足无措的混乱之中，在我为学习和实践诗歌艺术中的完美与真实而付出

^① 奈布尔(Barfhold Georg Niebuhr, 1776—1831), 德国历史学家。

真诚的努力时，我觉得我在古典作家那里找到了唯一可靠的指导，唯一坚实的立足点。无论如何，他们知道他们对艺术的要求是什么，而我们却不明白。正是这种心中无数，而非刻薄的批评，才真正令人沮丧。当我阅读那些贬责非难或者吹毛求疵的文字时，我常常感到我们的困难产生于我们不明确该追求什么，而不是来自批评家的不满。这些批评家自己也不清楚这一点。你的愤怒的语言我不害怕，只有神和朱庇特的仇恨才叫我惊骇。^①

歌德说，诗歌领域里有两种外行：一种人满足于在诗歌中表达精神和感情，忽视不可或缺的机械性技巧；另一种人企图仅仅通过机械的技巧来写诗，这样，他可以具有能工巧匠的娴熟，但是他的作品没有灵魂和内容。^②他接着还说，前一种人最有损于艺术，后一种人最有害于自己。如果我们不得不是半瓶醋艺术家，如果在我们的生活环境里不可能有清晰的思考，崇高的感受，有力的描绘，如果我们不能达到艺术大师们的成就——那么，至少让我们来尊重艺术，而不要过分尊重自己；让我们不要搞乱后来者的思想，在诗歌的界域和整个创作法规还没有因我们的疏忽而完全被忘却，还没有被它的永恒的敌人——任性所取消，让我们将它们和诗歌创作一道，传给后人，这样，将来也许有一天，伟大的作品还可能再次问世。

关于第二版的说明(1854)

我保留了这诗集第一版的序言，几乎未作任何修改，因为我仍然相信，这篇序言基本上是符合实际的。可是，决不能认为

^① 见维吉尔《埃涅阿斯纪》，第七篇，第894—895行。

^② 参看《论所谓外行》。

我对有些人针对其中几个部分所提出的反对意见麻木不仁，或者对其中许多叙述得不全面或需要加以说明的地方一无所知。序言里还有个问题没有涉及，即那里所谈的有关题材选择的意见，在多大程度上，以什么方式适用于抒情诗。这种诗正是诗歌领域里目前主要耕耘的区域。但我眼下既没有时间去弥补这些不足之处，这里亦非试图这么做的合适的地方。我只想谈一两点，尽可能以最简单的方法作些解释。

有人振振有词地竭力反对把俄狄浦斯和麦克白作为同属过去时代的题材而归为一类。的确，对于处在中世纪边缘的莎士比亚来说，麦克白的时代比俄狄浦斯的时代更为亲近。但我现在说的是描绘给我们现代人看的种种行动。很难说从伏尔泰以来，欧洲人的心理与麦克白时代比与俄狄浦斯时代更相近。对我来说，作为现代人，我们与这两个时代的情况和感情都不再有任何直接近似之处。作为个人，这个人物或那个人物却吸引着我们。我们有能力想象他是个什么样子，只凭个人感情上共鸣的规律，而不管他属于哪个时代。我们觉得对于个人具有最强烈的吸引力的那些题材，就渴望能成功地加以处理。阿尔刻提斯^①、让达克^②、查理曼^③、阿伽门农^④……这些人今天对我们来说，没有一个是真正亲近的。每个人物，唯有通过诗的想象的作用才能再现。但这个诗人的想象和他们中某个人物有点相

① 阿尔刻提斯，希腊神话中人物，阿德米托斯之妻，她毅然代她丈夫去死，后被大力士赫丘勒斯所救。

② 让达克，法国女英雄，亦译作圣女贞德。

③ 查理曼，即查理曼大帝，神圣罗马帝国皇帝。

④ 阿伽门农，希腊神话中迈锡尼王，他从特洛伊战争中得胜归来时，被他妻子所杀。

近，而另一个诗人则要跟别的人物感情上相近。

一直有人说我希望将诗人对题材的选择，限制在古希腊罗马时期，其实并非如此。我只是建议他选择伟大的行动来作为他的题材，不管它们属于什么时代。我也不否认诗的职能在处理最细小的行动即最没有希望的题材中也能够，而且会自己表现出来。可惜的是要浪费精力。诗人将不得不把自己的兴趣和力量分给这类题材，而不是从中得到兴趣和力量，从而增强他自己的表现力。有人说得好：描写伟大行动的故事具有不朽的力量。最有才华的诗人会乐于以此弥补他身上人皆有之的缺陷，这种缺陷在气象万千的生活与现实面前，他一定永远觉得有他个人的一份。

还有，关于研究古代古典作家的问题，有人说，我们与其说必须模仿他们，不如说应该赶超他们。对此，我并不反对。我想说的是：让我们研究他们。在我看来，他们能帮助我们克服知识上严重的毛病。这种毛病往往表现在文学、艺术、宗教和道德上令人难以置信的胡思乱想，也就是说，它是一种奇思怪想的毛病，因而需要正确的判断。正确的判断是古代文学的极大优点，而缺乏正确的判断恰恰是现代文学的巨大缺陷，不管它如何多样化和多么具有感染力。要仔细阅读伟大的古代作家的作品，而不抛弃我们的某些偏见和怪癖是不可能的。然而，为了赶超他们，我们至少必须阅读他们的作品。

吴苏敬 译

约翰·罗斯金^①

论感情的误置^②

(1856)

一 平庸的德国人和矫揉造作的英国人，最近在我们中间大肆运用了形而上学家们多事地制造出来的两个最该反对的字眼，那就是：“客观的”和“主观的”。

从各方面来讲，没有别的字比这两个字更为完全没有用；我现在谈论它们，仅仅是为了我可以从此一劳永逸地从我的道路上，也从读者的道路上，把它们清除掉。但是为了完成这个任务，还必须先来解释它们。

某些哲学家说，“蓝的”这个字意思是说人的眼睛在观看晴朗的天空或龙胆花时所接受到的颜色的感觉。

接着，他们又进一步说，这种感觉只有在眼睛转向这件东西时才能感到，也就是说，在没有人看着这件东西时，它就不会产生这种感觉，因此，这件东西若没有人看时，就不是蓝的；这样（他们说），各种事物的许多种性质凭别的东西来决定的程度并不亚于其本身。要具有甜味，一件东西就必须有个尝它的人，只有在它被人尝着的时候，它才会是甜的，而且，如果舌头不能辨

① 约翰·罗斯金(John Ruskin, 1819—1900)，英国作家，评论家。

② 原文为“Of the Pathetic Fallacy”，即认为万物都有情的诗人的谬想。这篇文章是《近代画家》第三卷，第四部分，第十二章。

别味道时，糖就不会具有甜的性质。

因此，他们就一致认为：那些全凭我们对它们的感觉、凭受到它们影响的我们的天性来决定的事物性质，将称之为“主观的”；那些它们永远具有的性质，不问任何其他天性的性质如何，例如圆的或方的，将被称之为“客观的”。

从这些巧妙的观点往下推论，就很容易推出更进一步的看法：事物本身是什么无关紧要，而要紧的是我们感到它们是什么，它们唯一的真实的实情就是依我们看来它们是什么样子的，它们对我们的影响是怎样的。一位哲学家如果从这点出发，又热心追求神秘化，同时还具有浓厚的自负、自私、肤浅和傲慢，那他就很容易达到这种地步，他会相信而且说：世界上的每一件事物全凭他看见它和认为它是什么样子，因此，除了他看见的、想到的东西以外，什么东西也不存在。

二 那么，为了立刻摆脱所有这些含糊的字和麻烦的字，就要考虑到“蓝的”这个字并不意味着一朵龙胆花在人的眼睛上所引起的那种感觉，而是意味着产生那种感觉的力量；这种力量永久存在于事物中，不论我们是否在那里经验到它，而且会继续留在那里，直到地面上没有剩下一个人的时候。火药，与此完全一样，具有一种爆炸的力量。如果你不用火柴点它，它不会爆炸。但是，它永远具有一种能够这样爆炸的力量，因此被称为爆炸性化合物，不论什么样的哲学提出了相反的论点，它也非常确实而肯定地是这种化合物。

与此相仿，一朵龙胆花如果你不看它，它也不会产生蓝色的感觉。但是，它永远具有产生这种感觉的力量；它的分子是为造物者永久地安排好了的。因此说，龙胆花与天空，不管哲学能提出什么样的相反论点，都永远是实实在在地蓝的。而且，如果你

看它们的时候，没有看出来它们是蓝的，那不是它们的过错而是你的过错。

三 因此，我要向这些哲学家说：你要用平常的老说法“它是这样的”来代替“它客观上是这样的”；用平常的老说法“它给我这样的印象”或者“依我看它是这样的”来代替“它主观上是这样的”这种响亮的说法；那末，大体上，你就更可以为你的同胞们所理解；此外，如果你发现一事物在别人看来常是“这样的”（例如大多数人看来龙胆花是蓝的），而在某种特殊场合下在你看来却不是这样，你将不致陷入这种傲慢的说法，说事物本身不是这样的，或者在你看起来不是这样的，而就简单地说你大概出了点毛病（你若及早发现这一点就更好）。如果你发现你不能使火药爆炸，你不要断言所有的火药是主观的、所有的爆炸是想象的，而要直接地怀疑你自己，并且承认你自己是根没做好的火柴。这样说，虽然，其中万一也许有错，但是在你没有进一步地实验以前，大体上，还是你所能找到的最聪明的结论。

四 现在，把这些麻烦的、荒谬的字完全抛开了，我们可以畅畅快快地继续探讨我们所讨论的论点，就是：我们所见到的事物的平常的、固有的、真实的面目，和我们在感情或深沉幻想的影响之下所看到的非常的或虚伪的面目之间的区别；我说，虚伪的面目，由于它绝不是事物的真实力量或特性，仅仅是我们妄加在它上面的。

例如：

挥金如土的蕃红花，从泥土里冲出来

赤裸裸的，发着抖，带着他的金杯子。①

① 何姆斯（奥利维·温代尔）的诗句，见于密蒂福尔德女士《文学生活回忆录》。
——原注。

这是非常美的，然而也非常不真实。蕃红花不是一个挥金如土的人，而是一种耐寒的植物；花的黄色也不是黄金色的，而是郁金色的。为什么把它想成绝不是一朵普通的蕃红花，我们就这么欣赏呢？

这是一个重要的问题。因为，在我们以往的关于艺术的推论中，我们一向发现：任何不真实的事物都不可能是好的或有用的，或最后会引起快感的。但是，在这里，在写了出来的诗中，确是有些会引起快感的东西而它又是不真实的。再者，如果我们想一想我们所喜欢的诗，我们就会发现，其中充满了这种误置，而且，唯其如此，我们就越发喜欢它。

五 在探讨这件事情时，我们也可看出来，这种误置有两大类。或是，象蕃红花这例子中所表现的，是一种出乎任性的幻想的误置，并不真正预料别人会相信；或是一种感情的兴奋的状态所引起的误置，这种兴奋使我们暂时多少有些失去理性。我们在下面就要谈到幻想的欺骗性；但是，在这一章中，我们将要考察另一种错误的性质，这错误是我们受到感情的强烈影响时，心灵所容许的。

例如，在《阿尔顿·洛克》^①中：

他们划着她冲过滚滚的浪花——
残酷的、爬行着的浪花。

浪花既不残酷，也不爬行。诗人的心情将一个活物的这些特点加在它上面，在这种心情中悲哀已使理智脱了臼。一切强烈的感情都具有同样的效果。它们在我们心中使一切外界事物的印象产生了一种虚妄，这种虚妄，我一般把它称之为“感情的

^① 英国小说家金斯莱的早期作品。

误置”。

六 我们习惯于把这种误置视为显然是诗意的描写的特征，认为可以产生这种误置的气质显然是一种诗的气质，因为它是热情的。但是，我相信，如果我们仔细观察这件事，我们就会发现最伟大的诗人并不常容许这种虚妄，只有第二流的诗人才非常喜欢它。

因此，当但丁描写灵魂由阴间堤岸跌落时，说他们“象枯叶由树枝上飘落”，他用了人们所能想象得到的最完美的形象来说明它们的绝对的轻、无力、默从和绝望的使之分散的痛苦；然而，他却丝毫没有失去他自己清晰地分辨出这些是灵魂那些是树叶的能力；他没有使二者混淆。但是，当柯尔律治谈到

一片红叶，它全族中最后的一片
它舞蹈着，尽情地舞蹈着。

他对这片叶子有一个不健全的、也就是虚妄的观念；他幻想它有生命、有意志，而实际上没有；他把它的听凭摆布与自己作主混为一谈，把它的消逝与欢乐混为一谈，把摇落它的风与音乐混为一谈。然而，甚至在这种不健康的诗中，也有一些美。但是举一个荷马和浦伯诗中的例子。厄尔珀诺耳在俄底修斯不知道的时候，从上面一间卧室跌到喀耳刻的宫殿中，躺在那里死了，他的领袖或同伴们，因为临行匆忙也没有找他。他们过海到达喀莫瑞安的国土；当俄底修斯从阴间召来幽灵时，第一个出现的就是失踪了的尼尔珀诺耳的灵魂，俄底修斯大吃一惊，用了恰恰是哈姆雷特所用的激烈而受惊的轻松口气^①说了这些简单的、吃惊的话：

^① “说得好，土老鼠！你怎么钻地钻得这么快？”《哈姆雷特》第一幕，第五场。

厄尔珀诺耳吗？在这朦胧的黑暗中你怎么来的？你步行比我乘黑帆的船来得还快吗？

蒲伯把这一段写成：

啊！说吧！什么发怒的力量使你
混入鬼群，与死者一起漂荡？
你那被海陆分开的灵魂
如何能赛过轻快的船只，把风也抛在身后？

我真心希望读者在这里无论在船的轻快或风的迟缓中都找不到快感！然而，为什么这些在前一个例子中引起我们快感的奇思，现在变成这么讨厌呢？

七 就是因为一个极简单的原因。它们绝不是感情的误置，因为它们是被放在不对头的感情的口中了，——一种永远不会说出这种话来的感情——受折磨的好奇心。俄底修斯想要知道事实的真相，当时他绝不会停下来去想那些决非事实的事情。头三行的耽搁和最后一行的奇想，立刻使我感到难受，就好象音乐中可怕的不调协一样。没有一个具有真正的想象力的诗人会写出这一段诗来。

因此，我们看出来，在某种程度上，我们必须受真实的精神的指导，甚至在欣赏误置的时候，也是如此。柯尔律治的误置中没有不协调的地方，但是蒲伯的误置却令我们厌恶。

我想不再进一步地提出疑问了，我下面就试图叙述这个问题的一些主要论点。

八 如上所述，产生情感的误置的心情，是心身多少有些太弱的情况，以致对眼前的事物或本身所遭遇的事物不能全面应

付,而被感情控制着,或受蒙蔽,或弄得迷茫;这种情况所达到的高低程度,全凭引起这种情况的感情力量的大小来决定。如果一个人的感情没有力量来歪曲他的知觉,而我们说他的知觉是不正常或不正确,这就对他并不是一种恭维了;感情强到足以部分地克服理智,并且使理智相信它的选择,一般地说,这是较高才能和人品的表现。但是,更为杰出的情况是理智也高得足以发挥它对于激情的控制力或者与之并驾齐驱;而整个人处在一种坚强的灿烂光辉中,达到白热化,或许,还要强一些,然而却绝不会蒸发掉;甚至,纵使使他融化,也绝不丧失他的重量。

这么说,我们看出三等人:一种人是看得正确的,因为他并不感受到什么,对他来说,樱草确实就是樱草,因为他不爱它;第二种人则看错了,因为他有所感受,在他看来,樱草可能是任何东西:一颗星、一个太阳、一个仙人的盾牌,或一个被遗弃的少女。最后一种人,是违反着他的感情而看得对的,在他看来,樱草永远是樱草本身,一棵小花,是在那明显的茂叶青青的事实中被他看到的,不论有多少联想、多少激情围绕着它。一般地说,这三类人可分成等级比较一下,那就是:完全不是诗人的人;第二流的诗人,和第一流的诗人;不过,不论一个人多么伟大,总会有某些主题应该能使他失去平衡;有某些主题可使他那可怜的人的思想能力被克服,而陷入不能正确地或清楚地认识事物的情况,以致那出乎最高灵感的语言也变得不完整,含糊、任性地运用比喻,与那些被较弱的事物压倒了的较弱的人相似。

九 因此,总的说来,有四种人:完全无动于衷的人,因而他可以看得真实;感情强烈而思想软弱,看得不真实(二流诗人);感情强烈,思想也强有力,而且看得真实(第一流诗人);人类中最强的,尚且被比他们更强的影响所制服,看得有些不真实,因

为他们所看见的，是不能想象地高过他们。这最后的一种是寻常具有预见性的灵感的人的情况。

十 我分别这些种类，为的是人们可以更清楚地理解他们的特性；但是，他们彼此之间，当然，通过不可察觉的转移而联系在一起，同一个心灵，依其所受到的影响的大小，在不同的时候进入不同的状态。然而，伟大的人与不够伟大的人之间的区别，总的说来，却主要就在于这改变的可能性这一点。也就是说，伟大的人知道的太多，对过去或未来，对直接影响他的事物之外的所有事物认识和感受得太多，以致就不会被它所动摇。他的心已有定见，他的思想已有习惯的趋向；他的方向是坚定的；不是这一个或那一个新的印象就能立刻使他失去平衡的。他对于给他表面的印象是敏感的，象一块生满厚厚的青苔的岩石；但是，体积太大也就推不动了。比较渺小的人，虽然也具有同等程度的敏感，就会立刻站不住脚；他要做某件他过去并不想做的事；他从泪光中用一种新的眼光来看待整个宇宙；他是快乐还是热情，是忧郁还是激动，全看事物对他的影响。因此，具有高度创造力的诗人甚至会被人认为在很大程度上是无情的（例如肤浅的人以为但丁是冷酷的），他们确是充分接受一切的感受，但是却具有一个回忆与理解的中心，他沉静地站在那里，仿佛在从远处观察这感受。

但丁，在他最热情的时刻，完全能控制自己，并且永远能够镇静地四处观看，寻找最能够对人间或地狱说明他所见到的事物的那些形象和字句。然而，济慈和丁尼生，和第二流的诗人，则一般地屈服于写作时所具有的感觉，或至少似乎愿意如此写，因此容纳了某些多少是病态的或虚妄的表现方式和想法。

十一 自然，只要我们看出那感受是真实的，我们就原谅或

甚至喜欢那些感受所引起的明白的视觉误置：例如，我们喜欢上面所引证的金斯莱的诗句，不是因为它们虚幻地描写浪花，而是因为它们忠实地描写了悲哀。当说话的人的心冷了下来时，在那时刻，每一种这类的说法就变为不真实，正如在外界事实中本来是永远不真实的。而在文学中没有比冷淡无情地用这些比喻的习惯更卑鄙的了。一个有灵感的诗人，在热情奔放的时刻，可能很恰当而真实地谈到“海洋的怒涛，喷吐出它们自己的耻辱”；然而，只有最低级的诗人才在谈到海时，不得不谈到“愤怒的海浪”、“残忍的洪水”、“吞噬的巨浪”等等。一个作者的最伟大的才能的表现之一，就是能够遏止所有这一切的思想习惯，而且能把眼睛牢牢地注视着纯粹的事实，如果，这些事实引起他或他的读者的任何感受，他知道这种感受一定是一种真实的感受。

仍举海浪为例，我不记得是谁，描写一个绝望中的人，要求他的尸体可以被投在大海里，

它那变化着的丘陵和流去的浪花
会嘲弄那寻找我的尸身的眼睛。

请注意，这里没有一个虚妄的、或甚至夸张的字；海浪的“丘陵”完全是简单而真实的；“变化着的”是人们最熟悉的；“流去的浪花”也是严格地真实的；这整行用这样的精确程度来描写真实，这是在诗的领域中，我没有找到任何别的诗句可以与之相比的。因为，大多数人对一个大浪的笨拙与魁伟没有一个清楚的概念，“浪”这个字太经常用来描写微波和碎浪，和绸缎或青草所起的波纹；这个字本身不能传达一个完美的形象。但是，“丘陵”这个字是沉重的、巨大的、暗黑的和明确的；这里对于所谓的浪不会

有误会，也不会丢失它的形象。而“变化着的”这个字也有其特殊的力量。大多数人认为海浪是起伏着的。但是，如果他们仔细观察海，他们就会看出来，浪并不起伏。它们起着变化，它们的位置和形状都变化，然而它们并不向下落；一个浪往前去，前去，还是前去；有时低些，有时高些，有时象一匹马摇着鬃毛，有时把自己筑成一堵高墙，一会儿摇动，一会儿稳定，然而还是同一个浪，直到最后它仿佛被什么东西打着，就改变了样子，谁也不知它怎么变的——变成另外一个浪。

这一行的末尾坚持这样一个形象，而且把它描写得越发完美——“流去的浪花”。在这浪的行进中，它不仅是溶化着、消失着，而且前进着，流出我们的视线以外。诗人尽力把海洋的绝对真实放在我们眼前以后，就听凭我们各尽所能地来对它有所感受，并为我们自己描出相反的事实：不变的绿色山丘，不消失的刻有字迹的白色石碑；然后，接着往下想，想出那相联的形象，由宁静的生活联想到安静的坟墓，由流去的浪花联想到绝望的生涯：

不要让任何人挪动他的遗骨。

而撒马利亚，它的国王被杀死象水上的浪花一样。

但是，这一切实际上并没告诉我们，或给我们指出来什么，而那些说法，就其实际而论，是完全严肃而确切的，完全不受作者那种严格地控制住的感情的影响的。甚至“嘲弄”这个字也很难说是一个例外，因为它只意味着“欺骗”或“挫败”，并没有包含着使海浪人格化的意思。

十二 也许，再举一两个例子，就更能说明：所有这些段落所具有的特殊庄严，它们都把它们表达局限在纯粹事实上，而

其余的东西则让读者自己去感受。这里有一个从《伊利亚特》中摘出的很著名的例子。海伦，由特洛亚的斯开安门看到希腊军队，告诉普里阿摩斯那些将领的姓名，最后，她说道：

我看到所有黑眼睛的希腊人；只有两个人我没有看见，卡斯托耳和波吕丢刻斯，他们是我一母所生的兄弟。他们是没有从美丽的拉刻代蒙跟着他们来呢？还是他们的确坐着那远涉重洋的船来了，但是现在不加入战斗，因为怕我所带来的羞耻与嘲笑？

接着，荷马说话了：

她这么说了。但是，在拉刻代蒙，在他们亲爱的祖国中，他们已经为给人生命的大地所有了。

请注意，在这里，高度的诗的真实已经达到极点。诗人不得不在悲哀中谈到大地，但是他不让这种悲哀影响或改变他对大地的想法。不，纵使卡斯托耳和波吕丢刻斯是死了，大地却还是我们的富饶的、赋与生命的母亲。这些是事实的真相，我看不出什么别的。不管你怎么理解它们。

十三 再由卡斯米尔·德·拉·维涅的可怕的歌谣《孔斯坦丝的梳妆》中举一个非常著名的例子，我不得不从诗的这段或那段引出几行来，以便使手边没有此书的读者，也能了解它的结束语的意义。

快，安娜，快快把镜子拿来

快一点，安娜。时光迅速如飞

而今晚我要去参加

法国大使家的舞会。

瞧，这些发结都已褪色

这是昨天的，天呀，完全过时啦！

让琉璃珠儿

从发网上优美地垂下。

高一点！低一点！你简直什么也不懂！

让这翡翠石在我的额上增添光彩；

你刺痛我了，蠢东西。啊，好啦，

好啦，——亲爱的安娜！我爱你，我现在多美呀。

我欲忘而又不能忘的那个人儿

（安娜，拿我的裙衣来）但愿他会在那里。

（啊，呸，没有出息的丫头，这哪里是我的项链？

我的金链珠是主教施过圣礼的！）

他会在那里；天呀，要是他捏紧我的手该多好，

连想一想这种事，我都激动得难以喘息；

安塞莫神父明天要听我忏悔。

我怎么办呢，安娜，难道说出全部底细？

连忙再向镜子里望一眼，

最后的一眼。——我心里有了准儿

今晚在法国大使馆里

人们定会倾心地对我膜拜。

在壁炉旁边，孔斯坦丝正自我欣赏

天呀！一点火星儿飞到她的裙衣上！

失火了！来人啊：当她正陶醉在希望之中时，

一切就这样落空！唉！死亡在貌美年轻的时光！
可怕的火舌津津有味地舐着
她的手臂、乳房、周身上下，越烧越旺，
无情地吞噬着她的美貌，
她的十八岁的青春，唉呀，还有她甜蜜的梦想！

永别了，舞会，欢乐，爱情！

可怜的孔斯坦丝哟！

而在法国大使的家里，

人们畅谈纵舞直到天明。

是的，这就是它的实情。是对还是错诗人没有说。你会怎样理解，他也不知道。他不管这些事。在那里剩下的是闺房中死去的少女的骨灰。在法国大使家中，人们舞到天明。听凭你去理解吧。

如果，读者通读一遍我在这里只引了其中的第三部分的这个歌谣，他会发现，除非有一节以外，那里从头到尾没有一点所谓诗的语言。这个女孩说的是朴素的散文；她所说的话中没有一句不是在她梳妆时实际上说过的，诗人站在一旁，象一座雕像一样地没有感觉，原封不动地把她所说的话记录下来。最后，劫运抓住了她，就在死亡来临的时候，就在这一刹那，诗人的感情征服了他。他不再记录仅仅的事实，而是在他看来的事实。火舌“津津有味地舐着”，“无情地”。一会儿事情过去了。命运永远决定了；他回到真情的惨白、透明的气氛中，他以平静的忠实来结束这一切：

他们说：“可怜的孔斯坦丝！”

十四 在这里有着登峰造极的诗的气质的精确典型。因为，我们要清楚地而且经常记得这一点：一个诗人的伟大依靠两种因素，感觉的敏锐和控制它的力量。一个诗人是否伟大首先要看他有没有激情的力量，当我们承认他有这种力量以后，还要看他控制它的力量如何；然而，这也还有一个极限，如果他控制得越过了这极限，这就会显得不近人情和可怕；因此，也有一点，在这点上，一切的发烧的、狂热的幻想是恰当的和真实的。所以，亚述王国的毁灭，不能由一个以色列的先知坚定地沉思默想。这件事情太伟大、太惊人了。它把他压倒了，把他投入了梦想的混乱境界中。对于他那震呆了的头脑，全世界充满了奇怪的声音，“是的，枞树因听到你的毁灭而高兴，黎巴嫩的杉树说，‘自从你进入坟墓，不再有采伐者来反对我们。’”还有，对于神的来临的想法，不能不用巨大的惊奇来接受，“大山小山在你面前爆发为歌颂，田野中所有的树木都要鼓掌。”

十五 但是，这种感受是否高尚，全看那引起这种感受的力量是否正当，如果没有充分的理由，它就是卑下的；比一切更卑下的是在心灵冷漠无情的时候，纯粹假装有这种感受。如上所述，真正的坏作品，几乎总是从它采用这种异想天开的隐喻说法作为一种流通货币就可以辨认出来。但是，还有一种甚至比这更坏的，至少是更有害的写作情况，在这些作品中，不是无知地或毫无情感地采用以上这种说法，而是由一位很有掌握语言的才能的大师，不诚实地，以冷冰冰的故意设置的幻想精心地制造出来的，就仿佛我们想用枯叶盖上一个古老的熔岩流，叫它再看来似乎炽热，或用白霜使它看来似乎白热一样。

当杨格老想着一个真正善良和圣洁的人的性格而崇敬得入迷时，他让他自己暂时为这种感受所压倒，而喊道：

我到哪里去寻找他？天使们，请告诉我。
你们知晓他；他在你们近旁；把他指出来。
我是否会看见他的额头发着荣光？
或是凭那竖立起来的花朵来追寻他的足迹？

这种感情有一个有价值的原因，因此是真实的和正确的。但是，再听听冷漠无情的蒲伯向一个牧女所说的：

不论你走到哪里，凉风将扇着林中空地，
你坐在树下休息，树木将相聚成荫；
每个丛林中小鸟将歌唱颂扬你，
微风将把歌声吹送给上帝。
但，你若歌唱，将胜过奥菲斯的歌声，
惊奇的树林不久将再起舞；
移动的群山听到了这有力的召唤，
奔流的瀑布停着不落也来倾听。

这绝不会也不可能被误以为是出乎激情的语言。这完全是虚伪，是伪善者说出来的话；明明白白的荒唐话，生根在矫揉造作里，直接违反了自然与事实而无动于衷地说出来的。激情的确有时会达到欺骗自己的程度；但是，那必须是一种强烈的激情，而不是一个情人想使他的情妇唱歌的简单的愿望。比较一下华兹华斯诗中一段与此非常近似的诗，诗中叙述一个情人失去了他的情妇时的心情：

巴巴拉在她的坟墓中已有三年，
他这样的悲叹着：

“啊！你这茅屋，从那边的橡树后移开吧，

或者叫那棵老树连根拔去，

好让那远处的炊烟

不再这样升入青空。

如果，在那凹凸不平的松枝后，

瀑布一定要急急地奔流，

啊，让它变得沉默吧，

可爱的瀑布啊，变成什么样都可以，

只要不再是你现在的样子。”

在这里纵使不是要移山，也是要挪去一座茅屋，纵使不是叫瀑布倾听，也是叫它沉默；然而，在这里，这些形象与思考它们的心灵之间的关系多么不同！在这里，在极端的痛苦中，这个人狂喊着求安慰，同时，他也有些知道这些是不可能的，然而又有些相信是可能的，给人一种模糊的印象是：一个奇迹可能发生，为了解除甚至没有这么深的痛苦，因为大自然是仁慈的，上帝是仁慈的，而痛苦是强烈的；他不很知道，对于这样的痛苦什么事情确是可能的。叫一个瀑布沉默，叫一座茅屋挪开，——人们可能认为这些是做得到的！

十六 我相信以上这些例子足以说明我对感情的误置所坚持的主要论点，就是说，只要它是一种误置，它就是心灵的一种病态的标记，而且是属于比较虚弱的心灵的。甚至在一个最有灵感的先知身上，这也是一种标记，表明他那属于人的眼光和思想担当不起显示给他的东西。在普通的诗中，如果诗人在他本人的思想中发现这种感情的误置，这就是说明他是属于第二流诗人

的一种标记；如果在他所想象的人物的思想中发现这种误置，它是正确的还是错误的，则要看产生它的那种感情的真实程度；然而，这必然意味着：这个人物有几分软弱。

让我们由大师的手笔中选两个最精彩的例子，申斯顿的哲西和华兹华斯的爱兰，都是被人诱惑而后又遗弃的，哲西在她最动人的怨言中说：

如果我游荡在园中百花丛里，

盛开的素馨花会暗暗地说：

“你休想从我们这里找到快乐，

我们是无疵的，哲西，我们是纯洁的。”

把这个与爱兰的话比较一下：

“啊，为什么，”爱兰自叹道，

“为什么语言、亲吻和严肃的誓言，

女子心中仁慈的天性，

男子所有的明智而善良的理智，

和他——那正直的裁判者——的怕惧，

为什么这些不普及到人的生活，

使两颗心永远结合在一起，

他们以同一的爱情开始了他们的青春，

他们需要彼此的怜恤与宽恕，

宽恕是甜蜜的，被宽恕亦然；

而那只可怜的小鸟——

啊，来听听它的歌唱！你这对我不忠实的人，

听听它吧！——虽然是一个低级生物，

上帝的一个纯朴的孩子，它还不知道

这众生之父，然而它如何歌唱呀！
仿佛它希望苍天能够倾听
并回报它那得意的坚贞与爱情的歌声。
它所做的自白，它的黑暗
怎样远远地胜过我们这操守不坚的光明。”

这两个完美的段落，就它们所表现的真实和两位诗人想象力的敏感而言，是无以复加的。但，就他们所想象的这两个人物而言，哲西比爱兰脆弱，就是因为有些东西在她看来是存在的，而实际上不存在。花并没有真的责备她，上帝是叫它们安慰她，不是叫它们辱骂她，只要她正确地看待它们，它们就会安慰她。

反之，爱兰是绝对没有一点错误的感情的。在她的全部思想中没有丝毫误置。她平静地推理着，仿佛她无所感受似的。虽然，小鸟的歌唱使她想到它希望上天能听到它的歌声，她绝没有承认这种想法中有任何真实性。她说：“仿佛我知道它没有这种意思；但是它确是真象仿佛有这种意思。”读者如果观察诗的其余的部分，就会发现，爱兰的性格中的这种清楚而又多情的力量是从头到尾贯穿下来的。

我希望，到此为止，我已经在一切主要方面向读者说明了：感情的误置只有当它是来自感情的时候才有力量；当它只是误置的时候，就显得无力；因此说，真理的统治完全控制着它，就象控制人类心灵中每种自然而正确的心情一样。我们可以进而谈到那个主题，为了研究那个主题，以上的探索是不可缺少的序言，为什么说是不可缺少的，我们在下面就可以看出来。

刘若端 译 钱学熙 校

约翰·斯图尔特·穆勒^①

论诗及其变体

(1859)

一

人们常常问：诗是什么？得到的答案是五花八门的。其中最普通者是把诗同韵文混为一谈。凡是天资聪颖能领悟诗的人，没有谁对这一答案感到满意。然而，虽有不少人作过种种尝试，想找到任何其他的定义，把他们习惯上称之为诗的东西同其它许多名目下的东西区别开来，却都没有成功，于是便回过头来又捡起这个蹩脚的冒牌定义。

原来，“诗”这个字眼意味着它的本质中十分特殊的东西，它既可以存在于韵文中，又存于所谓散文中，它甚至不需要以词汇作工具，就能通过所谓的音乐之声的其他听觉符号表达出来，甚至能通过雕塑、绘画和建筑中发挥语言作用的视觉符号表达出来。我们认为，所有这一切尽管也许不很明显，却已为也势必能为这些人所察觉，对他们任何形式的诗都能产生不仅仅是娱悦耳目的印象。人们感到诗与非诗之间的区别无论说明与否，是根本性的；既然人人都觉得它们之间有差异时，那么必定存在

^① 约翰·斯图尔特·穆勒(John Stuart Mill, 1806—1873), 英国哲学家、经济学家、逻辑学家。

着某种差异。所有其它的现象可能靠不住，但是有差异的现象却是真实的差异。同其它事物一样，现象必有一种根源，凡能导致任何事物，甚至幻觉的现象，必定是真实的。因此，半瓶子醋的哲学不屑顾及以普通语言表述的分类和区别方法，而升华至顶点的哲学却形成了新的分类和区别方法，但它很少把旧的分类和区别方法弃置一旁，而是愿意对它们进行修正并使之系统化。它为思想开凿了新的渠道，而并不去填平现成的渠道；相反，它更深广、更明显地沿着那些激流自然涌入的渠道流去。

那么，为了有利于谨慎的探索，让我们不要把大自然硬性纳入一种武断的定义的框子里，而是寻找大自然自身划定的界限，并在它们周围竖起一道屏障；不要让人类因错误地使用了诗这个字眼而受到指责，而是设法澄清他们赋予诗的概念，把它作为一条明白无误的原理提出来。一种朦胧的感觉实际上已引导他们采用了这个术语。

诗的主旨确定无疑地在于对感情起作用；这一点足以将诗同华兹华斯所断言的逻辑对立物即事实或科学而非散文区分开来。一个传达信条，另一个则抒发情怀。一个凭借说服或劝诱，另一个则动之以情。一个利用命题启迪理解，另一个则对情感提供有趣的冥思对象。

然而，这与诗的定义仍然相去甚远。它只说明了诗与一种事物的区别，但是，我们必须说明它同所有其它事物的区别。将思想或者形象呈现于人的心灵之前，以便达到影响感情的目的，并不是诗所独有的。它同样是（比如说）小说家的领地；但是诗人的才能与小说家的才能互不相同，正如其它任何两种才能各不相同，正如小说家与演说家的才能，或者诗人与玄学家的才能各不相同一样。如同截然不同的品质可以合在一起一样，这两

种品质也可以集于一身，然而，它们绝无自然的联系。

在最宏伟的诗篇中，不少采用了小说叙事的形式，同时，几乎所有优秀而严肃小说都含有真正的诗意。但是，读这样的小说所感到的兴趣与诗所激发的兴趣之间存在着根本的差别，因为一个来自情节，另一个则来自抒发情怀。所激发的感情，一个源于对人类的一种或多种感情状态的展示，一个则源于对一系列外界环境的铺叙。所有的心灵多少都能够被后者打动，所有的心灵，或者说几乎所有的心灵，也都能被前者打动；然而，这两种兴趣却源于两种互异的，（就其发展的最高程度而言）相互排斥的心理特性。

人们在什么年龄最喜欢听故事呢？不论什么类型的故事，而只要是故事就成呢？在童年。不过，这也是对于诗，甚至最简单的诗，最不感兴趣最不了解的年龄。其原因在于，与诗特别息息相通的感情尚未成熟，还缺少最起码的体验，不能引起共鸣。再者，在社会进程的哪一个阶段，讲故事最受重视、讲故事的人最为人需要而又最受人尊敬呢？那就是象今天的鞑靼人和阿拉伯人那样处于未开化状态，以及各民族的原始时期。但是，在社会发展的这一阶段，除了民谣，没有什么诗。这些民谣大半是叙事性的，质言之，是讲故事，而且它们之所以有趣主要是因为情节。就诗而言，它们是最低级、最原始的。它们所描写的，或者不妨说它们所表达的感情，是我们天性中最简单的感情，诸如某些外部事件的直接压力在未开化的心灵中所激起的欢乐和痛苦。这种未开化的心灵完全沉溺于外部事物中，从来没有主动地或者迫于不可抵御的力量而转向内心世界的思考。现在，跨过了童年，跨过了人类社会的童年，成长为这最成熟、最老练时代的成年男女后，那最深沉而又最崇高的心灵和胸怀，通常从诗

中获得最大乐趣；相反，那些最浅薄、最空虚的心灵和胸怀，无论如何，总最喜欢阅读小说。这一点，也同人类天性中的所有类似经验相符合。我们发现有些人不仅在书本中，而且在生活中永无休止地从外部世界猎取刺激，正是这些人无论在智力的活动上，还是在情感的深度上，都缺乏某种东西，这种东西能使他们在离家较近的地方找到亲切的刺激物。极端怠惰轻薄的人，从虚构的故事中获得自然的快乐；虚构的故事提供的只是来自外部的刺激。虽然这种人赏玩诗体小说，而且自以为喜欢诗，其实他们大多不是诗的爱好者。描述人类情绪的较为深刻的、较为隐秘活动的诗，仅仅能够引起下面这类人的兴趣，他们可以回忆起过去的感受，被诗激起的他们的想象力，使他们构想可能有过的感受，或者在外界环境改变时会引起的感受。

诗，若是真正的诗，便是真实；同样，小说，如果是优秀小说，也是真实；但这是两种不同的真实。诗的真实在于真实地描绘人类的心灵；小说的真实则在于提供真实的生活画面。这两类学问不相雷同，产生于不同的方式，也多半落入不同的人的手中。众所周知，伟大的诗人对于生活是无知的。他们的知识来源于对自身的观察；他们在自己的内心发现了人类天性的一种非常微妙而敏感的样品。在这样品上，用大字书写着情感的法则，因此不必费劲就可以读出来。人类的其它学问，诸如深谙世故的人通过外在经验而获得的学问，对于诗人并非必不可少；而对小说家则至关重要。小说家必须刻画的是外在事物，而不是内在的人，是行为和事件，而不是感情。如果小说家象罗兰夫人^①所

① 罗兰夫人(Madame Roland, 1754—1793)，法国革命家，让·马里·罗兰的妻子。

讲的布里索^①那样只了解人类而不了解一个个的人，那是不行的。

所有这一切并不妨碍把两种因素——诗和叙事或事件——结合于同一作品，把它称之为小说或者诗；然而，红与白也可以这样结合于同一个人的面貌上或画在同一块画布上。有一种文学样式则要求最好的诗与最好的情节相结合，这就是戏剧。即令在戏剧中，这两种因素也是完全可以区分的，它们的质量可能有高有低，所占比重可能极不相同。一篇诗剧的情节可能贫乏而不引人入胜，不过，对激情和人物的描摹却已达到炉火纯青的地步。譬如，歌德的令人惊叹的《托夸多·塔索》就是这样。或者有的诗剧仅就故事而言，倒也安排得很吸引人，就象米诺瓦出版社发行的一些极其拙劣的作品一样。故事甚至可能是一些前后连贯、令人可信的事件（实际上这些作品并不是这样的），可是里面表达的感情其表现方式几乎无不矫揉造作，或者俗不可耐。莎士比亚之所以得到如此广泛的欢迎，是因为这两方面的长处完美地结合了，每一类读者都在莎士比亚身上找到自己所能了解的东西。对多数读者来说，他是一位了不起的讲故事的能手，对少数人来说，他是一位诗人。

把诗局限于描写感情状态，不承认仅仅对外在对象的描绘是诗，这样，我们可能被认为做了我们答应过要避免去做的事情——没有发现定义，却违反语言的习惯用法，造出了一个定义，因为一般人都认为有一种称之为描绘性的诗。我们否认这种非难。不能因为有描绘性的诗，就认为描绘是诗了，犹如不能因为有说教诗这种东西，就把伦理学当成诗一样。然而，可能被描绘

^① 布里索(Jacques Pierre Brissot, 1754—1793), 法国吉伦特派成员。

的对象,或者可以放进科学论文中去的真理,同样可能提供产生诗的机缘。这种诗,我们称之为描绘诗或说教诗。诗并不寓于对象本身,也不寓于科学真理本身,而是寓于我们对对象或科学真理进行思考时的心理状态。单纯对外在对象的范围和色彩的描摹并不就是诗,正如圣彼得大教堂或者威斯敏斯特教堂的几何平面图并不是绘画一样。描绘诗当然包含着描绘,然而它只描绘事物的外貌,而不描绘它们的真相;而且,它描绘的不是事物赤裸裸的本来面目,而是通过媒介观察的结果,而且披上了由感情引发的想象力所赋予的种种色彩。倘若诗人描绘一只狮子,他不会象博物学家,甚至也不象旅行家那样描绘。博物学家和旅行家着意于陈述事实,全部的事实,而且仅仅是事实。诗人则通过意象描绘狮子,即描绘一个人怀着敬畏、惊奇或恐怖(见景生情或者设想此时此地之情)凝视狮子时在他心目中可能产生的逼真图象和鲜明对照。这就是描绘狮子是假,描绘观者的兴奋心情是真。对狮子的描绘可能失真或有所夸大,而诗却更好;但是,倘若不完全真实地描绘人类的感情,那么这诗便不是好诗,即根本不成其为诗,只不过是败笔。

我们为阐明诗的本质所作的论述至此已使我们非常接近我们碰巧在书本上读到的两个诗人和天才为诗的定义所作的最新尝试。其一是埃宾尼泽·艾略特^①提出的。他是《谷物法之歌》及其它更佳诗篇的作者。“诗,”他说,“是热情洋溢的真实。”另一个定义是由《布莱克伍德杂志》^②的一位撰稿人提出的,而且我们认为它更加贴切。他把诗解释为“人的被感情色彩渲染

① 埃宾尼泽·艾略特(Ebenezer Elliot, 1781—1894),英国诗人。

② 出版商威廉·布莱克伍德于一八一七年在爱丁堡创办的月刊。

的思想”。两种定义都与我们所要寻求的定义相近。人类能够阐明的每一真实，可以进入人类意识的每一种思想，甚至每一种外界印象，如果以热情奔放的语言表达出来，并披上快乐、忧伤、怜悯、慈爱、羡慕、景仰、敬畏或者甚至是憎恨或恐怖的感情色彩时，都可以化为诗。任何东西，倘若没有这样的色彩，不管怎样有趣，也不成其为诗。但是，这两种定义都没有能够把诗和雄辩区分开来。诗和雄辩都是热情洋溢的真实；诗和雄辩都是富有感情色彩的思想。然而，普通的理解以及哲理性的评论文章同样承认两者之间的差异；有许多东西，大家都称之为雄辩，而谁也不会把它归在诗的名下。有时会出现这样的问题：某一特定的作者是否是诗人；那些持否定意见的人通常会承认：他虽然不是诗人，但却是一位极为雄辩的作家。诗与雄辩的区别，对于我们来说，同诗与叙事之间的区别，或者诗与描绘之间的区别同样是根本性的区别，而诗与雄辩的区别较之其它两种区别中的任何一种还远远没有得到令人满意的澄清。

诗与雄辩，两者同样是感情的表达与吐露。如果允许我们做一对比的话，我们应当说，雄辩是讲给人听的，诗是无意中被人听到的。雄辩设想有听众；而诗的奇特之处，在我们看来，则在于诗人全然没有意识到听者的存在。诗是幽居独处时感情的自白，感情通过象征体现自己，象征以感情存在于诗人灵魂中的确切形式，可能分毫不差地把感情表现出来。雄辩是向他人的心灵注入感情，恳求他们同情，或极力影响他们的信仰，或者激发他们的热情，或使他们毅然行动。

诗皆具有独白的性质。可以说，印刷在热压机处理的纸页上并在书商那里出售的诗，是粉墨登场的独白。的确如此，不过，想到这么一种方式的独白，并没有什么荒唐之处。我们对自

已说过的话，过后还可以告诉他人；当我们得知别人在注视我们独自的讲话和行为时，我们会自愿地把它重复一遍。但是，诗篇本身绝看不出他人注视的痕迹。演员知道观众在场；然而，假若他作出知道这一点的样子，那么，他便演得不好了。诗人可能不仅抱着把诗印刷出来的愿望，而且抱着获得报酬的明确目的而写诗，在这种种思想左右下写出的东西，不大可能是诗，虽然并不是没有可能。但是，倘若他能够成功地将那些对外在以及日常生活的希求的痕迹全部从作品中除掉，能够把独处时涌上心头的情绪，把虽知其永远不会吐露出来，却意识到他会感到的情绪，或者（至少）知道别人在类似的独处情况下会感到的情绪确切地表达出来，那么他写成为诗的可能性会更大。但是，倘若他转过身来对别人说话，而且说话的动作本身并不是目的，而是达到目的的一种手段，即，凭借他本身表达出来的感情，去影响他人的感情，信仰，或者意志，倘若他表达情绪，或者表达带有情绪色彩的思想也流露出这一目的，流露出要给别人留下深刻印象的愿望，那么，它便不再成其为诗，而变成雄辩了。

因而，诗是独处深思的天然成果；雄辩则是与外界交流的天然成果。那些有许多个人感情的人，如果智力的素养赋予他们以表达这种感情的语言，那他们就有最高的诗的天赋；最善于理解他人感情的人，则口才最雄辩。通常擅长于诗的人和民族，由于他们的性格和情趣的关系，最不仰赖一般人的赞誉、同情或协助。而最需要这种赞誉、同情和协助的人，一般都最娴于雄辩。法国人也许是一切伟大的、富有智慧的民族中最乏诗才者，于是便跻身于最雄辩者之列了；同时，由于法国人最擅长社交，他们也是最爱虚荣、最乏自主能力。

假如以上所述，正如我们相信的那样，是关于雄辩与诗的通

常公认的区别,或者说,即使不是这样,但是上述的区别,正如我们无法怀疑的那样,是一种道地的真实的区别,那么,我们就会发现它不仅适用于文字语言,也适用于一切其它语言,并且贯穿在整个艺术领域中。

以音乐为例:我们在激情的表达是那么奇特的这一艺术中发现两种截然不同的格调:一种可以称之为诗,另一种可以称之为音乐的雄辩。一旦理解了这种差异,将会终止音乐上的不少门户之见。对意大利现代流派的音乐,即罗西尼^①及其继承者的音乐是否充满激情,曾经有过不少争论。毫无疑问,它所表现的激情,不是莫扎特和贝多芬的沉思冥想的柔情,哀婉或者悲伤。然而,它仍然是一种激情,不过是一种口若悬河的激情,一种向他人耳中倾注的激情;因而更有可能取得戏剧效果,并且天然地适合于对白。莫扎特在音乐的雄辩方面,也是伟大的,不过,他最动人心弦的作品,是用相反的风格——独白的风格——写作成的。谁能想象《鸽子之歌》是演奏给人听的?我们认为它是被人偷听到的。

纯粹哀婉动人的音乐,一般都带有几分独白性质。灵魂沉浸于其痛苦之中,虽然可能会有旁观者,但它并不予以理会。当心灵转为内向,而不外向的时候,其状态并非经常地,或者急剧地变化;因而,就产生一种平稳的、不中断的、几乎近于单调的流动,一位好的读者或歌者会赋予它具有沉思或伤感特质的语言或音乐。但是,以祈祷形式或抱怨形式出现的痛苦,则变为雄辩,它不再是低沉、平稳和缓和的,而具有更强烈的节奏,更迅速重复出现的重音;它不再是几个相等的缓慢音符按照一定间隔

^① 罗西尼(Gioacchino Antonio Rossini, 1792—1868),意大利歌剧作家。

的时间一一相继出现，而是把音符堆在一起，往往具有一种匆忙而喧闹的快乐。熟习罗西尼的歌剧《唐克雷梯》中“你，悲伤的安慰”一曲，或者《偷东西的喜鹊》中的二重唱“啊，我的记忆”之类严肃作品的人，会同时理解并感受我们所说的含义。两者都是极悲惨而又有激情的；两者的激情是雄辩的，而不是诗的。贝多芬的歌剧《斐德里奥》中那种最动人的对神祇的召唤，也可以说是这样——

来吧，希望，

别让疲倦的最后星辰失色。

其中，施德鲁·迪夫里恩夫人显示了表达情绪的如此精于此道的能力。这同温德^①的美妙的《我是异教徒》多么不同。《我是异教徒》正是伤感在独处时的吐露；富有更多的含义，因此，比构成它的词更富有深刻的诗意——因为它似乎不是表露简单的伤感，而是表露由悔恨带来的伤感。

如果我们现在由声乐转而看一看器乐的话，那么，我们会在任何优秀的军队交响乐和进行曲中发现一种音乐中的雄辩；而音乐中的诗，则在贝多芬的《艾格蒙序曲》中达到了完美境界，在同时表现华丽和感伤方面，它又是如此地精彩。

在诉诸视觉的艺术中，我们发现，同样的区分也是存在的。这种区分不仅存在于诗与雄辩之间，也存在于诗、雄辩、叙事同简单的模仿或描绘之间。

纯粹的描绘，以一幅单纯的肖像画或一幅单纯的风景画为例，诚然，是艺术品，然而，与其说是优秀的艺术品，毋宁说是机

^① 温德(Peter von Winter, 1754—1825)，德国作曲家和指挥家。

械的复制品，因为它们简单的仿制，而不是创作。我们说一幅单纯的肖像画或者一幅单纯的风景画，是因为肖像画或风景画可以既是肖像画或者风景画同时又是一幅绘画；正如特纳^①的风景画或范戴克^②、或提香的杰出的肖像画一样。

绘画或雕塑中所表现的人类的无论什么感情或品性，只不过是某种习惯性的感情状态，都可以依据不同情况，称为画家或雕塑家艺术中的诗或雄辩。如果感情在我们没有意识到有人在看我们时，以自然而然地流露出来的符号表达出来，那便是诗；如果这些符号是我们有意用来进行自愿的沟通的，那就是雄辩。

叙事风格是同所谓的历史题材绘画相符合的。把它看作绘画艺术的顶峰，是鉴赏家的风尚。毋庸置疑，这是绘画艺术中最困难的一个分支，因为它臻于完善，就包括使其它所有分支都臻于完善。同样，一首史诗，虽然就其为史诗，即叙事诗而言，根本不成其为诗，然而依然被尊奉为诗的天才的最杰出的成就，因为没有哪一类诗，不能适当地在其中找到一个位置。但是，这样的历史题材的绘画，即表现事件的绘画，在我们看来，必定是粗劣的，不能给人以深刻的印象。绘画的叙事能力是极端有限的。几乎没有哪一幅绘画，甚至几乎没有哪一套绘画，能不借解说员之助而把故事交待明白的。即使在一幅历史题材的绘画中，也只是那些个别的人物形象，对我们才具有巨大的魅力。只有它们才表现出这种艺术的力量。假如想要叙事，可见的、永恒的符号远远落后于容易消逝的听觉符号。听觉符号纷至沓来，而叙事绘画中（即使是提香的绘画）的面容和人物却是静止的。有谁

① 特纳(Joseph Mallord William Turner, 1775—1851), 英国画家。

② 范戴克(Sir Anthony Vandyke, 1599—1641), 寄居英国的佛兰德画家。

不愿意鉴赏拉斐尔的《圣母与圣婴》的画，而去看鲁本斯的包括他的臃肿不洁的荷兰维纳斯像在内的全部绘画呢？虽然鲁本斯不仅在掌握其艺术的机械技巧方面几乎超过所有的画家，而且还常在和谐地安排人物群像上，即在历史题材绘画的特殊问题上，显露出真正的才华。然而，除了那仅仅学习绘画和着色的学生，又有谁愿意再看一看这些人物呢？绘画的魅力寓于诗中，而不是寓于叙事之中，鲁本斯却没有丝毫的诗才，虽然很可能精于叙事。

然而，历史题材绘画中的个别人物，与其说是绘画中的诗，倒不如说是绘画中的雄辩；它们大半（除非它们在绘画中十分不协调）表现了因有他人在场而有所改变的个人感情。因此，那些内心倾向于雄辩，而不倾向于诗的人，便匆忙转向了历史题材的绘画。譬如，法国画家本可以天天在他们的卢浮宫博物馆从意大利大师们的光辉的单人头像吸取滋养，而他们却很少画这样的单人头像，因为他们在这方面作不出什么成就。他们必然全是历史题材画家，而且几乎无一例外地全是矫揉浮饰的画家。假如我们要告诫青年画家不要犯此毛病（它无异于舞台艺术中的装腔作势），我们所能想象的最好的办法是劝他沿着卢森堡的画廊往返一遍，看看那些法国艺术品。法国绘画和雕塑中的每一个人物，仿佛都向观众炫耀自己；他们没有诗意，只是一种极糟糕的雄辩。

二

“诗人是天生的”，是古希腊罗马时代的一句箴言。它流传至今却没有象当时大部分学说那样遭到种种质疑。值得庆幸的

是，这一箴言产生时，正值人类的才智忙于为后世创作天才的作品，很少考查这些作品是如何创作出来的；人类中普遍存在着一种倾向：把一切并不明显地是从实践得来的能力和无法归结为呆板规则的技艺看作是特殊天赋的产物，而“诗人是天生的”这句箴言的来源可能就在于此。不过，这一种诞生于人类幼年期的心理的箴言，到了现今科学处于青春期的之际，将会被人们发现象一句警句那样含有某些真理。然而，这真理被大大压缩并弯曲得改变了形状，以便把它放进仅有六个字眼^①的小小的绳结里，这就需要将绳结不断地解开、伸直，才能恢复它原来的面目。

我们现在并不想对极为严重地错用这一古代箴言进行评论。这种错误的应用产生了各种自封的诗人。乳臭未干的青年借抄袭来的幻想，来从事抄袭别人的曲调，并且正如柯尔律治所说，把对诗人声誉的热烈追求，错当成为诗人的才华，同时，由于难以掩饰他没有作任何努力使自己成为诗人，便幻想自己是天生的诗人，这样的时代已经一去不复返了。不播种而想收获、不打仗而想获胜的那些人，现在却热衷于另一种名声，他们是天生的小说家，或公众演说家，而不是诗人。稍有见地的思想家明白而且承认，写诗的才能同其它任何天资一样，要受到必要条件的制约；而且在人类精神的赞助者之中，再也没有谁象诗人那么需要更高的或更勤勉不懈的文化修养。诚然，诗人较之其他使用“词汇工具”的人，具有一种长处：他吐露的真实，大部分来自个人的意识，小部分来自对哲理的探究。但是，区分真正的意识与仅仅是一瞬间完成的推断过程的鉴别力本身，以及区别心灵所感知的事物是永恒真实还是梦幻的能力，乃是最成熟而完美的

^① “诗人是天生的”，原文是拉丁文，只有两个字，译成中文是六个字。

智力的最终成果之一。更不必说，诗人也与其他一切从事写作的人一样完全局限于直觉真实，而且与他们一样，除了词汇之外，甚至没有任何其他传播这类真实的手段，而每一个词表达一个意思的能力，全部得自通过学习和体验而获悉的众多的观念和事实。

然而，就实际而论，似乎不能否认是有诗人的禀赋，这是与健全的玄学原理相一致的。有特别适合于写诗的精神上的和生理上的素质或气质。这种气质本身不能自然而然地造就诗人，正如土壤不能自然而然地长出果实一样；如同劣等土壤经过栽培，结出美好的果实来一样，天生不具诗意的心灵也可以写出美好的诗。但是，天生的诗人的诗，与仅仅经过栽培而写出来的诗，存在着显而易见的区别。这种诗，可能不那么真实、有用；但是，却不雷同；欣赏它的人不那么多，尽管许多人装出欣赏的样子；然而这为数很少的人对它的同情却更深刻，从它得到的享受也更深切。

一个人可能写出真正的诗，却不是一个诗人；只有真实地写出人类感情的人才算写了诗。所有的人，即令是最缺乏想象力的人，在怀有强烈感情时，一讲话便是诗。因而戏剧是诗，否则，除非诗人是其中一个角色，它就都是散文了。诗是什么，难道不是情感自然地体现于其中的思想和文字吗？由于很少有人，起码在某些时刻和某些情况下，不能产生某种强烈的感情，因此，对大部分人来说，他们生命中的某段时期出现诗，就是自然而然的了。任何感情真挚的人，虽然他的感情力量本身平平庸庸，假如没有与志趣不合的思想或工作妨碍他沉溺于自己的感情，假如他象所有的人一样，经过学习取得了正确表述这些感情的才能，都有能力成为诗人，只要人们认为他终生创作了真正的诗，

就可以授于他诗人的称号。但是，应该这样做吗？应该，或许在一群“英国诗人”中可以这么做。然而，“诗人”同时也是对种种不同的人的称呼，并不单单是某种特别类型的书的作者的称呼。各种各样的人几乎都可能写出整本整本真正的诗，而且也并不意味着较一部历史或小说的作者在智力上更为特殊。

那么，我们称什么样的人为诗人呢？这种人的特性是，把感情作为联想的环节，用它把感官的和精神的观念联结在一起。凡感到诗是贯穿一切的原则的人（在一定限度内）都有这个特点。而对所有其他的人来说，诗则是某种外部的、附加之物；与他们日常生活和品性的习惯轨道格格不入的某种身外之物；是他们偶尔涉足其间的某一世界，但他们只是那里的逗留者，而非定居者。当他们走出那个世界，或者，即令是呆在那里，他们可能会认为那只不过是个幻象世界，一个磷火和幽灵般的幻影出没的地方。我们上面提到的那种联想的特性，是强烈感情的自然结果，尽管这种情况并不普遍。只有具备这种特性的人，在用言词表达诗的时候，才不会显得不正常；当他们用词表达与诗格格不入的任何东西时，才显得不大正常。他们无论思考的是什麼，如果它能同他们的感情联系起来，那么，首先而且自然地、逼真地呈现于他们面前的那一方面，就是它的富有诗意的方面。经过陶冶而成的诗人，用散文来观察对象，然后用诗来描写；天生的诗人则的确用诗来观察对象。

这一点也许值得做些小小的说明：因为当玄学家（全部哲理性批评的最终裁判者）两千年以来或多或少地忙于探索人类本性的几条普遍法则的时候，却令人奇怪地忽略了分析人类本性的多样性。其中，没有比天性的和教养的差异在也许可称为习惯性的联想纽带中所造成的多样性更加深远的了。在完全没有

经过陶冶的心灵中(它也没有任何强烈的感情),无论是知觉的还是智力的对象,都仅仅以其被看到的、被听到的或者被感知的偶然顺序排列着。这一类人可以说是按年代顺序进行思考的。如果他们记起一个事实,那是由于和与其同时发生的某些微不足道的事件或情况偶然巧合的缘故。如果他们要讲一个故事,或者要在证人席上宣布证言,他们的叙述必然按着事件发生的确切顺序;如果避开这些事件,联想的线索就会中断,他们就不能继续讲下去。他们的联想,用哲学家的话来说,主要属于连续性一类,而不属同时性一类,而且,无论是连续性的或是同时性的,大半都是偶然的。

对科学家或者商人来说,对象是依照人为的分类而组合的。这是理解力为了思考或实施的方便有意进行的分类。不过,当任何印象生动、强烈的时候,由这些印象所组成的联想,就占据支配地位;一条众所周知的联想法则是感情愈强烈,它本身与其它任何对象或感情相联结就愈迅速,愈强烈。因此,当天性给予了强烈感情,教养没有造成比天然倾向更强烈的人为倾向时,占主导地位的联想将是把对象和观念同感情连接起来的联想,将是凭借感情的干预,把它们互相连接起来的联想。思想和形象将依照附丽于它们的感情的相似性,被连接起来。思想引入思想首先是通过引入与其相联的感情。在每一组思想或形象的中心,都有一种感情;思想和形象之所以存在,恰恰是因为存在着这种感情。心灵置于一起的结合体,心灵所绘制的画面,想象力从幻想提供的素材中构成的统一体,它们本质的统一和连贯,它们之所以有别于非一致性的因素,都是受惠于某一占主导地位的感情,而不是象别的天性的人那样受惠于思想。

再者,诗人的诗与一个经过陶冶、而非天生诗人的诗之间的

区别在于：对后者来说，无论环绕着思想的感情光环多么辉煌，多么光彩夺目，思想本身总是惹人注目的对象；而诗人的诗却通篇是感情，只是作为表现手段时才运用思想。一种诗是感情陪伴思想；另一种诗是思想陪伴感情。一种作者具有明确的目标，与一个训谕作者目标相同；他希望表达思想，表达时让它披上它在他心中激起的，或他认为最适合于它的感情外衣。另一种作者仅仅把自己满腔的感情倾泻出来；而感情所暗示的全部思想则混在一起，飘流而过。

假如我们把我国时代的两位英国诗人，华兹华斯和雪莱加以对比，以此来阐释我们的意思，那将有助于把意思讲得明白易懂，他们都创作过大量经得起时间考验的真正的诗。再也找不出比他们更恰当的例证了。一个可以作为这样的典型，即范例，可以引证它来说明经过陶冶的诗人所写的诗可能取得什么样的造诣；另一个也许可以作为天生诗人气质中所知道的最突出的例证。因此，这两位伟大作家的诗是多么不同！在华兹华斯的诗中，诗几乎一贯只不过是思想的背景。思想可能比背景更重要，或者不及背景重要，至于哪一个在他的心目中占据首位则是肯定无疑的：给他留下深刻印象，而他又急于给人以深刻印象的是或多或少地明确地构想出来的某种建议，某种真理，或者他认为是真理的某种意见。他让这思想寓于头脑中，直到它激发出——这是思想的本质——其它思想来，同时也激发出他的敏感足以提供的感情来。倘若他愿意选择另一种写作方式（而且可能通过许多的写作方式取得同样出色的成就），那么，他或许会从这些思想和感情中选择种种不同的手段来加强原来的思想；然而，由于他的习性是诗人气质的习性，他优先选择了最强烈的感情以及绝大部分感情自然地或者习惯地与之相联系的思想。

因此，他的诗可以称之为感情，他的思想可以说涂上了感情色彩，并且凭借感情的手段，加强其本身的印象。华兹华斯漫长一生所创作的就是这种诗。而且，他在这方面做得很出色、很聪明。毫无疑问，对这些思想本身，以及对他在选择表达手段上表现出来的技巧，间或有人提出批评。因为，从最严格的意义上讲，他的诗显然是刻苦的精雕细琢之作。不过，他的努力并没有白费。他曾经，并且继续对我们时代为数不少的、最有教养、最富活力的年轻心灵的形成和成长，产生强烈的，以及大半说来，极有裨益的影响。否则，由于缺乏支持它的有形的或者精神上的独具匠心的组织结构，另一种类型的诗就会在他们的头顶上飞舞起来了。

另一方面，华兹华斯的诗，从来不是龙腾虎跃的，从来不是热情奔放的，甚至也说不上感情的自然流露；感情从来没有高涨到充溢出来的地步。他的全部诗作，笼罩着一种静谧的、从容不迫的气氛，而诗人的气质是不具备这种特点的；仿佛他的诗是一回事，而他自己又是另一回事；仿佛他之所以诗兴大作是因为他决意如此，并非因为他不得不如此；倘若他决心放弃写诗，那么，似乎他可能永远不需再具有诗意盎然的思想了。他似乎从来没有被任何感情控制过；感情似乎从来没有强烈到一时全部支配他的思潮。即便是在几个诗节的篇幅内，他也从不一古脑儿沉湎于欣喜、悲痛、爱恋、艳羡、挚爱或者甚至天然的欢愉之中。他偶尔——虽然难得有一回——试图好象沉湎于感情之中似地进行写作，而且，我们认为，从来没有一次不给人留下贫乏的印象，正如一条小河流经近乎平坦的土地上时，河水涨满了两岸，而在沿着陡峭的斜面急速奔流而下时，看起来只不过是一条线罢了。他的感情足以为本身就有趣而感人的思想制作优美、典雅、甚至

美丽的装饰；但却不足以用最朴素地表示出来的对这种思想的同情去拨动人们的灵魂，也不足以召唤大量的“有力思想”，即深沉的心灵在真正强烈感情的召唤下总会产生的“有力思想”。无疑，正是由于这个原因，华兹华斯的才华，才基本上是非抒情的。假如我们现在对诗所持的见解正确的话，抒情诗，由于它是最早的诗的类型，也比任何别的诗更突出地、更特殊地是诗；它对一个真正具有诗人气质的人来说，是最自然不过的，而对不具备这种天赋的人来说，却是最难模仿的。

雪莱则恰恰相反。华兹华斯的所长，正是他的所短；华兹华斯的所短，也正是他的所长。华兹华斯凭借陶冶，从他内在的天性中，获得了在如此贫瘠的土壤中所生长出的最丰硕的成果。而这种陶冶正是雪莱所缺少的；或者毋宁说，当他悲惨地夭逝的时候，他还没能够在智力的进展上跑到他可能跑到的距离。如果说陶冶对天性大大低劣的人助益那么大，那么，它也可能使雪莱成为最完美的诗人，如同他已经是我们最有才华的诗人一样。对于他说，自愿地进行智力训练裨益很少；他那生气勃勃的情绪和感情，赋予了他一切。他很少牢牢地抓住一个思想不放；一个思想刚一露头，便从他源源不断的幻想的仙境中，召唤出三四个大胆的意象，然后便消失得无影无踪，接着他就乘着联翩浮想的翅膀，翱翔到一个迥然不同的天地里。他几乎还没有来得及取得一首长诗所必需的连贯性；同样，他的抱负更加不凡的作品，也往往象镜子的碎片：虽然色彩绚烂逼真，具有无穷的精彩意象，但是，却没有画面。只有在某种感情，无论是真正体验到的感情，还是由于奔放的想象力所设想的栩栩如生的感情，压倒一切的时候，他才象一个伟大诗人那样写作；感情的一致对于他来说是和谐的原则（正如对于别人来说，中心思想是和谐的原则一

样),并且提供了没有它便会缺乏的连贯和统一。他的许多短小的,特别是抒情的诗,都是这样的。他的这些诗,显然是为了抒发,或者是排解一种不吐不快的感情或者感情萌芽时写出来的。思想和意象由感情联想而来,而且对感情来说,是不期而至的。这种感情状态可以说是属于灵魂的,或者是属于感官的,更经常地(难道不可说是一成不变地?)则是属于两者的:因为诗人的气质通常是,也许总是伴以敏锐的知觉的。感奋的原因,可能是某种对象,或者是某种观念。然而,无论什么感觉进入感情,这感觉一定不是局部的,或者是自觉的官能作用;它不是某一部分的而是全身的状况。犹如美好的气候所产生的感觉状态一样,或者真的象天性爱激动的人所感到的强烈的愉快或者痛苦的感觉一样,它弥漫在整个神经系统之中。无论感官的,或者精神的感情状态,只要如此主宰了全身,就是我们所说的诗人诗的源泉;而且这种感情状态正是当某种永久性的感情状态占据诗人心灵时,掠过他的心灵의思想和意象的倾泄。

无疑,雪莱的另一种罕见的天赋:丰富的意象,也同样得益于他身心的不同凡响的敏感。这种丰富的意象,倘不进行约束,就会出现弊病。在他的不少诗篇中,就出现了这种情况。他的神经系统的敏感,使得他情绪强烈,同时也使得其外部感官的印象深刻明晰。如上所述,依照联想法则,最深刻的印象是那些最容易、最强有力地把它们本身连接起来的印象。同这种联想法则相一致,这些生气勃勃的感觉,通过与它们共存的所有对象和思想,以及通过与它们有任何程度相似的所有感情,可以毫不费力地召回到心灵中来。没有哪一种幻想,象雪莱的幻想那样充满了感官的意象。华兹华斯节省使用每一个意象,他扣留住,不把它全部的诗意蒸馏出来,让它再也产生不出一滴诗意决不罢

手；雪莱对他的意象则毫不吝惜地大量挥霍。不过，他并没有意识到这一点，因为他的意象是永不枯竭的。

“诗人是天生的”这一箴言的含义或者是：创作诗的力量，是诗人自身带到世上来的一种特殊的才能。它如同他身体里的能力中的任何能力一样，随着他的成长而成长，而且，如同他的身高和肤色一样，不受陶冶的制约；或者是：任何数量的诗，真正的诗的创作，意味着某种天然的特殊性，对大多数受过教育的聪明的读者来说，这种诗仿佛跟任何别的诗同样优美，甚至更为优美。这两种解释都是不正确的。虽说如此，却的确存在一种只能从特殊的智力和生理气质中产生的诗。所谓特殊，不是类别的特殊，而是敏感程度上的特殊：这种特殊的气质能使它的主人较一般人类享受更大的，因此也更多样化的快乐和不幸。这样的诗，对于所有非常了解天性因而承认其符合天性的人们，比任何诗更能称为诗，是更高意义上的诗。因为一切诗所必须具备的要素，构成诗的人类感情，在这种诗中，远较陶冶诗中为多。这不仅因为我们称之为有诗人气质的人能够真正有更多的感受，因而有更多的感情要表达；而且因为，由于感受能力如此大，当感情受到激发，而不遭到自愿的抑制时，它就掌握了他们的思想舵轮，一连串的观念和意象就完全变成了情感的吐露；而不是象其他人一样，情感仅仅是思想的装饰色彩。

日常的教育和日常的生活道路一直在发挥作用来取消这种心理品质，并用更适合于其目的的习惯来替换；倘若不是替换，而是满足于大大地增加这些习惯，那就没有什么可以抱怨的了。到什么时候，教育才不抑制智力——如不加以制约，就有可能发生危险——而是将这种矫正的和对立的力量训练到恰如其分的程度呢？

我们描述的这种品质，无论存在于什么人身上，只要没有被扼杀，那么，这个人就是诗人。毫无疑问，他精微的知觉（无论是感官的，或是内心意识的）所提供给他优美形象愈充裕（这表明他智力充沛和丰富），动人的思想愈丰富，他这位诗人就愈伟大。因为感情正是凭借这些思想和意象说话的，感情正是凭借它们的深刻感人而给人以深刻印象，并在别人心灵中引起反响的；通过这些表达感情的媒介（这与物质世界的法则相反），强度的增加又反射于感情本身。然而，一个人可能拥有这一切却并不是诗人；这一切只不过是材料，诗人和其他人都可以拥有它们。构成一个诗人的，不是意象，不是思想，甚至也不是感情，而是赖以唤起意象、思想和感情的法则。他是诗人，不是由于他具有什么特定类型的观念，而是由于他的一连串的观念，从属于他的感情的发展过程。

许多在理论上否认这一点的人，却在他们挑剔的评价中证实了这一点。倘若聆听一次演讲，或者阅读一篇形诸文字的谈话——它们并没有声称是富有诗意的，那么，在什么时候我们才开始察觉出，演讲者或作者丢弃了演讲者或散文作者的品质，而成了诗人呢？不是在他开始流露出强烈感情的时候；那时，我只不过会说，他是诚挚的，他对自己所讲的深有感受；在他用意象来表达自己思想的时候，就更不能说他是诗人；而且除非举例说明显然是他的唯一目的，我们会说，这是一种矫饰。只是当感情（不是消失了，或者如果继续存在，也不是听凭一系列思想在好象区区智力之外不受任何影响似地任意驰骋）自身变为另一系列联想的起因（它排挤感情，或者同感情混合起来），当（譬如说）他使用了我们只在兴奋状态时才自然而然使用的言词或言词的安排方式，证明他的心灵被其处于消极状态的感情所占据

的程度，至少同要获得预期（谈话所具有的）目的的渴望所占据的程度是一样的时候，他才成了诗人。^①

我们对真正要求诗人头衔的作者的判断，也遵循着同样的原理。每逢一个作家表达的意义获得充分理解后，仍然存在着需要思考和讨论他是诗人与否的问题的时候，就会发现他缺乏常常谈到的那种独具特点的联想。相反，当我们读到或听到一两个段落时，我们就会本能地、毫不犹豫地呼喊：“这是一位诗人”，这可能因为这些段落极富有这种独具特点的联想。我们还可以补充说，在这种情况下，一个评论家，如不具备足够的感情对诗作出反应，也就不具备足够的哲理去理解诗，虽然他并不会感觉到这一点。他就可能宣称“这是夸大”，“这是神秘主义”或者“这是废话”，而不会说“这是散文”。

一位哲人，除非起码具备那种天赋特质（这种特质本来有可能使他最初以写诗为其事业），否则，不能凭借陶冶，将自己造就成为一个我们现在所指的特殊意义上的诗人；然而，一位诗人，却总是可以凭借陶冶，将自己造就成为一位哲人。诗的联想法则与较为寻常的法则，是并行不悖的；如果一种有意识的目的需要把这些法则搁置起来，它们决不会坚持我行我素。如果说诗人气质的特质在哪一位诗人身上不能制约的话，那么，在雪莱身上

① 我们可以顺便说一下，这一点仿佛讲明了诗的用语的真正理论，并且蕴含着对华兹华斯有关这一问题的几乎是谬误的著名理论的真正答案。因为，一方面，自然表达感情的所有语言，的确都富有诗意，而且，姑不论传统的联想，大家都感到是这样的；但是，另一方面，无论什么时候当智力的陶冶在表达同一情绪的几种方式中提供选择的机会时，感情愈强烈，它便会愈加自然地、愈加肯定地会偏向那特别地适合于感情本身的语言，那不与粗鄙的思考对象发生牵连而保持其庄重神圣的语言。——原注。

想必是这样的；然而，他在《沉西》中，对其才华中所有特别品质进行了多么强有力的压抑和制约；代替其通常的粗犷的华丽，他是多么的朴素；他又是多么严格地使感情和意象从属于思想。

对于自然法则的研究，只需要心灵具有通过勤奋和智力活动即可获得的习惯和品质。因为，有时心灵可能完全屈从于某种感情状态，以致一系列的观念都取决于当时充满心中的欢乐和痛苦，因而，只有在静静地幽居默想之际，既没有外部感觉也没有内部感觉所引起的特别激情，心灵才可以形成思想的组合，或者进行一系列观念的思索，而这些对哲理的探索是很有裨益的。而且，心灵处在那种状态下可以形成有意识的信念，任何激情此后都不会使它偏离的信念。难道不可以作进一步的探讨吗？我们会毫不踌躇地问，假设认为热烈的感情同沉静不协调，这是否是对强烈感情的性质的误解？那些对强烈感情这么认为的人，是否把处于交战的或对立状态的激情视为一般的激情？不能把向着外在对象奋争的激情，同沉思的激情混为一谈。然而，即使不进行这一更深刻的探索，那被认为必然干扰判断的强烈感情同时也是一种素材，从中产生了种种的推动力；它们因而也引导人类去追求真理。个人幸福和痛苦之情愈强烈，那个追求真理的兴趣也愈强烈；一个禀赋热情的人一旦感觉到追求真理的兴趣，就必然以更大的热情，去追求真理，正如追求任何其它目标一样。因为强烈的个性，通常是强烈感情的产儿。所以，假如禀赋最热情的人不能成为最富才智的人，总是由于陶冶中的缺陷所致，或者由于原来的或者接连不断的所处的环境有某些缺陷的缘故。毫无疑问，强烈的感情需要借助敏锐的智力，犹如风帆多了，就需要更多的镇舱物品一样。当由于疏忽，或者由于不良的教育而缺乏那种力量时，最富丽、最迅速的船只遭到彻底

的毁坏，是毫不足怪的。

当诗人的禀赋，象我们老一辈诗人一样，同逻辑的和科学的素养结合起来时，源于更优秀禀赋的联想，于是就同修养臻于高度完美的较为寻常的禀赋所能产生的联想，永久地相互交替着，以致由此而产生的成果已不能明显地看出诗人的特殊法则的特征，即象雪莱这样的诗人所明显地表现出来的特征，因为雪莱缺乏系统的智力陶冶，缺乏的程度与他诗人的禀赋成正比。两相比较，优越性是否自然而然地在哲人一诗人一边，还是在单纯诗人一边，前者的作品，就整体而言，较之后者的作品是否更真实，它们的影响是否更有裨益，这在原则上是明显得无须陈述的。两种禀赋比一种禀赋更好，通过两种过程互相鉴定、互相修正，必然比通过一种过程所得到的真理更好。怀疑这一点是荒谬可笑的。不幸的是，实际上却不那么简单；人们常常提出这样的问题：何者对于智力的损害少些，是没有教养，还是教养不良。因为，既然教育是灌输传统的信念，其中许多信念，仅仅由于人类的智力尚未臻于完美境界这一事实，必然是谬误的；既然甚至连受过最好教育的人们也只学会了解前人的思想，而没教会他们进行思考，那么，就常常说不清楚为什么受过教育获得传统观念的诗人会胜过其唯一教师是自己感情的诗人。因为正确以及错误的深度和持久性，是与素材的精美成正比例的；而且，那些具备最大天然感受能力的人，一般是那些非天然感情最强烈的人。因而，毫无疑问，这一点作为原因之一，可以说明为什么在信念发生变革的时代，那些当代诗人，那些至少与这个名称相符的人，那些在品质上具有个性的人，如果不走在他们时代的前面，那就几乎必定落在时代的后面。这是一种本世纪在整个欧洲得到奇妙证实的意见。但是，不能认为这是一种贬词。无论

打破旧的信仰模式的需要多么迫切，那些意志力和洞察力最强的人，那些仅次于这一运动先驱的人，一般是为这一运动殿后的人。

李自修 张子清 译

沃尔特·帕特^①

文艺复兴

(1873)

前言

一些艺术和诗歌评论家曾作过许多尝试，要给抽象的美下个定义，用最通常的词儿把它表达出来，给它找出一个通用的公式。这些尝试的意义往往在于顺便流露出一些有启发性的精辟见解。这类讨论对欣赏艺术和诗歌的佳作，对区分这些作品中何者较为优秀，何者次之，或对更精确地使用诸如美，优秀，艺术，诗歌之类的词儿极少裨益。美，正如呈现于人类经验面前的其他品质一样，是相对的；它的定义愈抽象，就愈没有意义和用处。不用抽象的，而用尽可能具体的语言来给美下定义，不去找美的最通用的公式，而找那最恰当地表达美的这种或那种特别表现的公式，乃是真正的美学研究者的目的。

“如实地了解对象本身，”^②被公正地说成是任何一种真正的文艺批评的目的；而在美学批评中，走向如实地了解对象的第一步是如实地了解自己的印象，辨别它并清楚地认识它。美学批评所涉及的对象——音乐，诗歌，人类生活的艺术性的完美形

① 沃尔特·帕特(Walter Horatio Pater, 1839—1894)，英国作家、评论家。

② 引自马修斯·阿诺德《批评的作用》。

式——的确是多种能力或力量的收容器：它们象大自然的产物一样，具有多种的效能或特性。这首歌或这幅画，生活中或书本里所呈现的这一迷人的个性与我有何关系？它在我身上确实产生了什么影响？它给我快乐吗？如果给我快乐，那又是什么样的或多大程度的快乐？我的天性如何由于它的存在并由于它的影响而发生变化？对这些问题的回答是美学批评家必须面对的基本事实；而且正如对光、道德和数字的研究一样，人们必须亲自了解作为论据的这些基本事实，否则便什么也别想了解。那些强烈地体验到这些印象，并直接鉴别、分析这些印象的人不需要为美自身是什么，它与真理或经验的确切关系等抽象问题大伤脑筋。这类形而上学的问题，也象在别处碰到的形而上学问题一样，是不会带来什么好处的。不管这些问题是否有解，他可以表示不感兴趣而置之不理。

因而美学批评家把与之有关的一切对象，一切艺术品以及自然和人类生活的较为美好的形式都看作是这样一些能力或力量，它们可以产生或多或少各具不同特点的种种快感。他感觉到产生快感的这种作用，并希望通过分析它，通过把它还原为它的元素而对它加以解释。对他说来，绘画，景致，生活或书本中的可爱的性格，「乔孔德夫人」^①，喀那那群山^②，皮柯·德拉·米兰多拉^③，正如，比方说，药草，酒或宝石一样，它们的价值在于它们的效能，在于它们各自具有给人以独特快感的性能。我们教育的完善程度与我们对这种快感的感受性在深度和多样性上的增长成正比。而美学批评家的功能就在于把一幅画，一片景色，生活

① 即达·芬奇的名画《蒙娜丽莎》。

② 意大利大理石采石场。

③ 即皮柯·德拉·米兰多拉(Pico della Mirandola, 1463—1494)意大利学者。

或书本中某一美好个性产生美或快乐这种特别印象的效能与它的附属物区分开来，指出这一印象的根源是什么，在什么情况下才能体验到这种印象。当他把这一效能分解开来并象化学家记下某种自然元素一样记下它来，供自己和他人参考时，他的目的就达到了；要想达到这一目的所必须遵循的规则，晚近一位批评家圣·伯甫^①用文字作了十分精确的说明：他们仅限于熟悉地了解美的事物，并且象敏感的业余艺术爱好者和有才艺的人文主义者一样，从它们那里吸取养料。^②

因而重要的不在于批评家为知识界提出一个关于美的正确的抽象定义，而应该具有这样一种气质，即在美的事物面前深受感动的能力。他会永远记住美寓于许多形式之中。他对不同时期、不同类型和不同流派的审美力完全一视同仁。每个时代都有能工巧匠，都有优秀的作品。而批评家总是提示这样的问题：这一时期的激荡，才华和情趣表现在谁的身上？这一时期的优雅，崇高和审美力贮藏在什么地方？“每一时代都同等重要，”威廉·布莱克说过，“但是天才永远高于它的时代。”

常常需要十分精细才能把产生美感的效能从那些可能与它结合在一起的较为普通的因素中分解开来。艺术家们，就连歌德或拜伦，谁也不会干得十分干净利落，他们不会扔掉一切碎片，而仅把他们用想象的熔炉全部熔炼改造过的东西留给我们。以华兹华斯的作品为例。他的天才进入他的作品实体之中，使作品的某一部分，而且仅仅是一部分，化为晶体，而他大量的诗，有许多就是被遗忘也没有什么。然而他的天才散见于诗歌之中，

① 圣·伯甫(Charles Augustin Sainte-Beuve, 1804—1869)，法国批评家。

② 这句话原文为法文。

有时使整个诗篇熔合改造，如《从忆童年而暗示不朽》或《忆童年颂》中的一些诗节，有时似乎只杂乱无章地，零零散散地放置一些美好的晶体而并不影响整个作品。我们从中可以找到他那独特的，难以言状的才能发挥作用的蛛丝马迹，可以发现他那从当地的山山水水，自然景色和音响中吸取力量、色彩和性格，并在自然的事物中窥见生命又把人的生命视为自然的一部分的那种奇异而神秘的感知。啊，那就是我们所讲的效能，华兹华斯诗歌中的富有活力的要素；而华兹华斯评论家的职责就在于抓住这一要素，把它从其它因素中分解开来，并注意它在诗中渗透的程度。

下面各篇论文的题目都取自文艺复兴史，而且涉及我认为的这一复杂而多方面的运动的主要之点。在第一篇文章中，我解释了我所理解的文艺复兴这个词，使它具有较广泛的含义，而不至于仅指十五世纪复苏的对古希腊罗马古典文学的兴趣。这种对古典文学兴趣的复苏只是人类思想由于普遍的激发和启迪而获致的许多成果之一，作为基督教艺术而常被谬误地用来对抗文艺复兴的那些创作的伟大目的和成就则是由此而引起的另一成果。人类精神的这一爆发可以追溯到中世纪，当时它已明白无误地宣布其主旨是对体形美的兴趣，对人体的崇拜以及冲破中世纪的宗教体系所强加于思想和想象的种种桎梏。我以自中世纪内部萌发的早期文艺复兴作为这一运动的实例，并以两篇早期法国小作品来表述它的特点；这并不是因为它们最好地表达了这些特点，而是因为它们有助于保持我整个著作的一致性，因为文艺复兴从法国开始，又在法国，法国的诗歌中结束。在这方面乔厄基姆·杜·贝莱^①的作品从许多方面说来是最完

^① 乔厄基姆·杜·贝莱 (Joachim Du Bellay, 1522—1560), 法国诗人。

美的例证。文艺复兴的确使法国生出一种再生草，一种奇妙的后生植物，它的成果完全具有优雅而秀丽的衰落期才具有的那种情致而难以捉摸的美，而它的早期发展阶段却具有艺术发展的一切阶段都具有的新鲜和严肃认真地束紧腰带的青年期的禁欲主义的魅力。

但是人们主要是对十五世纪意大利的文艺复兴感到兴趣，那是再怎么研究也不为过的庄严的十五世纪。这不仅是由于十五世纪意大利的文艺复兴在智力和想象力的创造方面所产生的积极成果，不仅是由于它所创作的具体的艺术作品和它的具有深刻的美学魅力的优异人物，而是由于它的总的精神，特征和伦理的品质是文艺复兴的一个完美的典型。

构成某一时代文化的不同形式的智力活动大多是从不同的出发点，通过不相连贯的道路汇集起来的。作为同一世代的产物，它们确实具有共同的特点，而且无意间可以相互说明对方；但是就制作者本人而言，各组都是孤独的，它们具有智力上的孤独所可能具有的一切利弊。艺术，诗歌，哲学，宗教生活以及世界上居于显赫地位而享受高雅的快乐，从事高雅的行为的其他生活，都各自囿于自己的观念圈子之中，从事这其中任一种生活的人通常很少对别人的思想感到好奇。然而，有时某些世纪的条件较好，人们的思想较为接近，知识界的许多兴趣联合成一个完美的共同文化。意大利的十五世纪就是这样一个较为幸运的世纪，人们有时称道伯里克利斯时代的话也适用于罗伦佐^①时代，即：这是一个人才辈出，多才多艺，才艺精湛，群才汇集的完

① 罗伦佐(Lorenzo de Medici)，佛罗伦萨君主，诗人。在他统治期间（1469—1492），他以艺术保护者姿态出现，曾罗致许多著名诗人和画家。

美时代。这时艺术家，哲学家以及那些为世界上的活动所鼓舞而变得敏锐的人们并非生活在孤独之中，而是息息相关并从思想的相互交流中取得光和热。那时有一种大家都可交换意见而共同启发提高的精神。这种精神的和谐一致产生了文艺复兴时期丰富多彩的创作的和谐一致；十五世纪意大利艺术的庄重典雅和巨大影响在许多方面应归功于这种沟通心灵和分享时代最优秀思想的活动。

我在此书的后面增加了论温克尔曼的那篇文章，它与前面各篇论文并不矛盾，因为温克尔曼虽然生在十八世纪，在精神上实际上属于较早的时代。从他对智力和想象力的创作所表现的热情，从他对古希腊文化的崇拜以及他毕生奋斗力求获致古希腊精神等方面来看，他是同情前一世纪的人文主义者的。他是文艺复兴的最后成果，并且以惊人的方式说明了它的主旨和种种趋势。

列奥纳多·达·芬奇

大自然的仆人和解说员^①

我们今日读到的瓦萨里^②所著列奥纳多·达·芬奇传与第一版略有出入。在第一版里这位为千秋万代确定耶稣外型的画家被描写为一位大胆的思索者，他鄙弃旁人的信仰，把哲学置于基督教之上。书中没有收录足以印证他的这一特点的犀利的言

① 原文为拉丁文。

② 瓦萨里(Giorgio Vasari, 1511—1574)，意大利建筑师，画家和艺术评论家。

词,这样倒也符合这位天才的特点,因为他喜欢把才华隐没在高雅的神秘之中。自古以来世人对独具己见的人,对其高傲不群和不同凡响喜欢抱以怀疑态度。在第二版中画家的形象变得有点儿平淡无奇和一般化了。然而,由于他的作品中包含的某种神秘以及某种越出伟大人物常规的莫测高深,他仍然使人着迷,或令人半喜半嫌。他的生活道路坎坷不平,中间时而根本不工作,或仅作些与他的主要领域没有关系的事,由于命运的奇异安排,他的享有较大盛名的绘画或者如《争夺军旗的战斗》^①那样很早就失传了,或者如《最后的晚餐》那样与较为平庸画家的作品混淆不清。他创作的那种类型的美具有极大的异国情调,为之着迷的人比为之感到爽心悦目的人要多,而且似乎比别的艺术家创作的美更能反映意见、观点和内心的某种计划;因此对他的同时代人来说,他似乎具有某种神秘的,诡诈的智慧;而对于米希雷^②及其他人来说,他成了现代思想的先驱。他空令岁月蹉跎,白白浪费了自己的才华,把主要作品都压缩在生活后期的痛苦的几年内完成;然而他如此潜心创作,以致他经历了那些震撼国家和友人的悲惨事件而竟无动于衷,好象是一个带着秘密使命的人偶然碰上这些事情似的。

关于他的“传奇”(借用法国人的说法),其中包括大家都记得的趣闻逸事,是瓦萨里写的传记中最卓越的章节之一。后来的作家只不过转抄它罢了,这种情况一直延续到一八〇四年,这时夏洛·阿莫雷蒂对它进行了体无完肤的批评,使几乎每一个日期都站不住脚,对每一件轶事都提出了怀疑。那次批评中提

① 达·芬奇的名画《安加里之战》的一部分。

② 米希雷(Jules Michelet, 1798—1874),法国历史学家。

出的各式各样的问题此后逐一成为专门研究的题目，而单纯的古代文物研究在这方面几乎没有什么事情好作。编校他的十三卷手稿以及通过技术性考订区分他的著名作品中哪些的确是他的手笔，哪些是真假参半或只是他学生的作品，这些工作都另有人作。但是喜爱奇特人物的人仍然可以自行分析出这些作品对自己产生的印象，从而得出列奥纳多的天才的主要因素。经过批评家们更正并扩充的“传奇”，有时会插手支持这一分析的结果。

他的一生分为三个阶段——佛罗伦萨的三十年，米兰的将近二十年，然后十九年流浪，直到在弗朗西斯一世^①的保护下在克鲁城堡得到休息。他呱呱落地就成了不光彩的私生子。他的父亲皮艾罗·安多利奥出生于佛罗伦萨的一家贵族，阿诺山谷的芬奇家，列奥纳多是他青年时代的私生子，与家里一般的孩子一起娇养成人，生性敏锐，倔强，象他那样的孩子常常如此。童年时代他以他的美吸引着一切人，他会即兴演奏和歌唱，他喜欢买囚在笼中的鸟并把它们释放，他喜欢穿色彩鲜艳的奇装异服，乘烈性大马，走过佛罗伦萨的街道。

他从很小的时候起就设计过许多东西，做过一些浮雕模特儿，其中有瓦萨里提到的含笑的妇女。他的父亲考虑孩子在这方面有培养前途，便把他带到佛罗伦萨当时最著名的艺术家安德雷·德尔·弗罗基奥^②的工作室，那儿到处摆着艺术品——圣骨盒，圣体容器，为罗马的祈祷室制作的银像，中世纪的奇异的钩织品与刚发现的古迹残片古怪地放在一起。列奥纳多可能

① 弗朗西斯一世(Francis I)，法国国王(1515—1547)。

② 弗罗基奥(Andrea del Verrochio, 1435—1488)，佛罗伦萨的雕刻家，画家和金工。

在那儿见到另一学生，那孩子就是日后闻名的佩鲁吉诺^①，意大利落日的余辉和幻景曾印入他幼小的心灵。弗罗基奥是佛罗伦萨老式的艺术家；他一身而兼雕刻家，画家和金工；他不但设计绘图，而且设计一切敬神和家用物品，饮具，食品柜，乐器，使它们都很美观，使普普通通的生活充满了远方光辉的反照；长年耐心的操作使他的手变得精细而灵巧，以致遥远异乡的人们也想得到他的成品。

不久弗罗基奥受雇于瓦洛姆布罗萨兄弟绘画基督受洗，他准许列奥纳多在左下角画一个天使。这正是历史上的关键时刻之一，这时伟大事件（此处指意大利艺术）的进展正严重地威胁着某人的命运，通过他的失望和衰减，一些更加幸运的人便向着人类的最终成就迈进一步。

因为这位工资优厚的区区匠人，当他表面上轻松愉快地为新圣玛利亚教堂的长袍镂刻胸饰，或扭弯金属为美第奇家^②的莛地制作屏饰时，胸中却怀着鸿鹄大志，即通过对事物的较深了解和洞察来发展意大利的艺术，这一艺术目的与列奥纳多心中尚未意识到的目的不无相似之处；常常，在按模特儿制作衣饰、制作高举的手臂或向后梳的头发时，他会不由自主地表现出后一时代的某种洒脱不拘和较丰富的人性。但是在这幅基督受洗画中，学生已超过老师；弗罗基奥惊讶地抛开了绘画，似乎与出之列奥纳多之手的明快生动的天使对比起来，他先前可爱的作品从此令他生厌了。

在佛罗伦萨至今仍可看见达·芬奇画的这个天使，它好似

① 佩鲁吉诺(Pietro Perugino, 1445—1523)，意大利画家。

② 美第奇是佛罗伦萨有名的望族。

那冰冷而古板的古老画面上的一片阳光；然而这个传说并不完全真实，因为绘画这一艺术，弗罗基奥一向最不重视。而且由于他在某种意义上是列奥纳多的先驱，因此列奥纳多直到生命的终了老是回想起弗罗基奥的工作室，这反映在如下的事实上，例如他喜爱美丽的小玩艺儿，如当镜子用的一盆水，又如《谦逊与虚荣》一画中那十指交叉的双手上的美丽的刺绣品，他喜爱浮雕，如《天平圣母》一画中圣迈克尔的腰带上满挂着浮雕宝石，他喜爱如《圣安娜》画中的玛瑙那样五色斑斓的宝石，喜爱被修饰和打扫过的圣殿所具有的那种僧侣式的精确优雅。尽管他具有伦巴第人的机灵和复杂性，他一直保留着这种爱好。那幅失传的《天堂》画中一定也多方面地表现了他这种喜爱。这幅画是他为织锦设计的一个草图，弗兰德的织机将制作这种织锦。这是一幅完美的老式佛罗伦萨小型绘画，其中的每一片叶子都得耐心地放在树上，每朵花都得心安放在草地上，世间的最初的男女，亚当和夏娃，就站在这草地上。

这种式样的绘画的完美，唤起了那埋藏在他天性隐秘处的某种不满的种子，因为只有通过一系列的厌恶不满才能达到完美；而这幅画以及他迄今在佛罗伦萨所创作的一切，毕竟都是用的微不足道的老方式。他的艺术如果想有所成就，就必须用自然的意义和人类的宗旨来充实它。自然是“更高智慧的真正主人”。于是他投身于对自然的研究。在这一工作中，他遵循一些年长的研究者所采用的方式；他思考植物和晶体的隐秘的效能，星星在天空运转时所描绘的线路，不同类别的生物之间存在的，可以向细心的观察者作相互说明的那种协调一致；周围的人有好几年感到他似乎在聆听唯有他才听得见的声音。

这期间他学会了穷根究底，于最幽深处发掘表象之渊源的

技术，获得了使所绘画的东西具有令人身历其境的能力。他并没有立即完全放弃艺术；只不过他不再是昔日那位轻松愉快的，客观的画家了，那时反映佛罗伦萨生活的鲜明形象通过他的心灵，就象通过明镜一样，只是变得稍微柔和忧郁些，而被搬到白墙上。他花费许多时间进行精心设计，似乎完全沉浸在编造线条与色彩的复杂图案中。他非常喜爱那难以办到的事——使山脉穿孔，让河流改道，在空中兴修象圣乔瓦里教堂那样的高大建筑；只有自然的魔力声称它握有建立这些业绩的钥匙。后来的作家的确把他的这些尝试看作是现代力学的发端；对他来说，它们倒好象操劳过度的大脑所抛出的梦幻。在他的思想上，有两样东西特别牢固，它们是给他童年的脑海留下最深刻印象的事物的映象——妇女的微笑和大海的运动。

在这一研究过程中美与恐怖两者相互交融而在这位优雅青年的心中形成了可见又可触及的意象，它此后一直牢牢地印在他心中。有时他似乎从偶然遇见的某人的奇异的目光和头发瞥见了这熟悉的意象，便在佛罗伦萨的大街上跟踪那人，直到太阳下山才罢休，他对这些人的素描有许多还保留着。其中有些充满了精致的美，即只有细心探求的人才能捕捉到的那种难以觉察的美，这些人从公认的各种类型的美出发，精益求精，使之更加精美，正如公认的美较普通事物更加精美一样。但是这种美也难解难分地掺杂着嘲笑；因此，不知是出于忧愁还是出于轻蔑，他甚至讽刺但丁。他的笔下创造过大量风格奇异的作品；大自然不是也有风格奇异的作品吗，如纹裂的岩石，夕阳在空寂无人的路上投下的憧憧怪影，胚胎和骷髅揭示了人的一目了然的构造？

这纷繁的奇想统一于佛罗伦萨的《蛇发女怪》中。瓦萨里关于画在木制盾牌上的一幅较早的《蛇发女怪》的故事可能是杜

撰；然而这事如果讲得恰当，它比通篇传奇的其他故事具有更多的真实性。因为它讲的不是一个成年人的认真的作品，而是一个孩子的试作。经常出没于一座意大利葡萄园里的蜥蜴，萤火虫及其他奇怪的小动物使人看到了一个孩子在半是城堡，半是农庄的塔斯坎^①住处的生活的整个图画。它对自然的临摹就象父亲面对准备使自己大吃一惊的孩子而佯装惊讶同样真切。他的另一幅《蛇发女怪》决非随意之作，那是他在佛罗伦萨留下的唯一伟大的绘画。这画的题材人们已用各种各样的方式表现过；只有列奥纳多才触及了问题的要害；只有他把它表现为死尸的头颅，它通过各种情况的死来行使自己的权力。这幅画的精致完美的每一笔触都渗透着可以说是具有腐蚀作用的魅力。蝙蝠神不知鬼不觉地在那面颊的秀丽线条周围掠过。那一条条纤细的蛇在从蛇发女怪的脑子里挣脱时似乎的确在相互绞杀。它的脸上带有暴死者的气色；当我们通过巧妙的缩形透视观看它的倒转的面部时，它显得异常的宽大，位于最前面的头顶恰似蛇浪冲击下的一块平静的岩石。

那个时代的科学不受我们现代严谨公式的支配，全靠推测和洞察，力求在一瞬间通过视觉而集中获得千万种感知。后来的一些作家，仅根据一百年后一位名叫拉菲尔·杜·弗热斯内的法国人在编纂列奥纳多的令人迷惑的手稿时发现的那篇结构严谨的论绘画的文章（那篇文章是按象他本人一样奇特的风格，从右往左写的），就以为他的研究是井井有条的。但是他那急躁不安的性格与井井有条是格格不入的；而且假如我们认为他是一个对设计进行分析，用数学规则来衡量构图的推理者，那么我

① 佛罗伦萨及其附近地区。

们就难以想到列奥纳多给周围的人留下的印象。他凝视着坍塌，用颜色作着实验，由于奇妙地变更炼丹术士的梦想，想要发现的秘密不是长生不老灵丹，而是如何使绘画的最精细最微妙的效果永世长存。在他周围的人看来，他更象掌握了某种奇特的奥秘，独居仙境的术士或魔术师。他的哲学似乎最接近帕热塞尔色士^①和卡尔丹^②的哲学；它仍带有较老的炼金术的特点，相信通过邪门歪道和捷径可以获得知识。对他来说，哲学可以使人思想敏捷，目光锐利，可以使人从地表的下面发现泉水之源，或透过人的面貌发现表情的原由，能使人在常见的或不常见的事物，如溪旁芦苇或一世纪仅见一次的星星中见到隐秘的天赋。这期间明确的目的如何被罩上了乌云，优秀的追猎者的手如何感到为难，我们不太清楚；那一直笼罩着列奥纳多的秘密这时最难捉摸。但是可以肯定他一生的这个时期，他几乎完全停止了艺术家的生涯。

列奥纳多在他致洛多维柯·斯福查的信中把一四八三年（拉斐尔在这一年诞生，列奥纳多这一年三十一岁）订为他访问米兰的一年，并表示愿意出售战争艺术的秘密。这位斯福查就是用慢性毒药谋杀他年轻侄儿的那个人，然而他极易接受宗教的影响，以致他把微不足道的尘世情欲与某种宗教情绪混在一起。他使用的是桑树策略，桑树由于它拖延很长时期而突然开花结果，因而成了积蓄力量，等待时机，取得骤然而有把握的效果的象征。列奥纳多的名声已先于他到达米兰，他准备制造米兰的第一位大公弗朗西斯柯的巨大雕像的模型。至于列奥纳多

① 帕热塞尔色士(Paracelsus, 1493—1541), 瑞士医生, 炼丹术士和自然哲学家。

② 卡尔丹(Cardan, 1501—1576), 意大利数学家, 物理学家和占星学家。

本人,他根本不是作为艺术家而来的,也不在乎艺术家的声誉;他是弹着竖琴来的,那是他自己制作的一个奇怪的银质竖琴,形状极象一个马脑壳。洛多维柯的反复无常的性格对音乐也很敏感,而列奥纳多的天性里具有一种魅力。魅力这个词对他总是适合的。他青年时代的肖像没有保存下来;但是种种情况使我们相信,直到这时,他的声音与面容仍有着某种魅力,足以抵销他出身的缺陷。他的体力过人;据说他能弄弯马蹄铁,就象弄弯一圈铅丝一样。

杜莫教堂,这个阿尔卑斯山那边的艺术家们^①的作品,当时非常新颖,在一个习惯于乔托^②和阿尔诺佛^③的柔和连贯的画面的佛罗伦萨人眼中,它是非常奇特的;而下面,在米兰的街上,有一个同样奇特,变化莫测,梦幻一般的人在漫步。列奥纳多决不会想到生长在那儿的异国情调的感情的花朵会有什么毒素。那是一种不乏昭彰罪恶和高雅娱乐的生活:达·芬奇成了华丽的化装游行的著名设计师;随遇而安正适合于他的天才特点,这天才是由几乎旗鼓相当的两方面——好奇心与对美的追求——组成的。

好奇心和对美的追求,这是达·芬奇的天才的两个基本力量;好奇心往往与美的追求抵触,但是当两者协调一致时,就产生一种微妙而精致的美。

十五世纪的运动是两方面的:一方面是文艺复兴,一方面是带有现实主义和重经验等特点的所谓“现代精神”的到来。这运动还包括返回古代,返回自然。拉斐尔表现返回古代,而列奥纳

① 杜莫教堂有法国和德国石匠参加建筑。

② 乔托(Giotto, 1266—1336),意大利画家,佛罗伦萨画派的创始者。

③ 阿尔诺佛(Arnolfo, 约1245—1310),意大利画家。

多表现返回自然。在返回自然中，他力求用自然不断出现的奇迹来满足无限的好奇心，力求用自然精细的作工或灵巧的运转，即培根注意到的自然的精美^①来满足他那象显微镜一样精细的完美感。因此我们发现他常常与科学家们过从甚密——与数学家弗热·卢卡·帕柯利和解剖学家马克·安多尼奥·德拉·托尔。他的观察与实验写满了十三卷手稿；具有判断力的人说，敏捷的直觉使他在很久以前预见到日后的科学见解。他解释月亮阴暗部分的光为什么模糊不清，他知道海洋曾淹没过覆盖着贝壳的群山，赤道附近的海水曾淹没过两极的地面。

对于象他这样深入研究自然的最大隐秘的人来说，不论什么总是愈古愈好，看来似乎不合常规的东西实则表现了更精细的法则，表现了事物的具有特别气氛和复杂光亮的构造。他画的花十分得心应手，许多作家把这归之于他喜欢某几种花，如仙客来，茉莉花；他在威尼斯时，文件夹里掉出了一张散页，上面全部画满了他细心研究的紫罗兰和野玫瑰。他是第一个表现出对怪异罕见景色感到兴趣的人；布满沥青岩绿影的洼地，暗石岩的隆起的矿脉把水切成奇异的光片——它们的真正的模型就在我们西部的大海中；那儿可以找到流水的一切庄严的外观。你可以跟踪它，看它从那遥远的源头，《天平圣母》一画中石南丛生的荒原的岩石中源源涌出，象小瀑布一样倾泻而下，变成《湖边圣母》绘画中难以逆料的平静的水面，然后成为《岩间圣母》的峭壁下的可爱的河流，冲洗着远处村庄的白墙，再悄悄地化成《乔孔德夫人》中的网状细流，流向《圣安娜》的海滨——在那雅致的地方，风好似会蚀刻的手吹拂着沙岸，使它呈现出波纹，沙上密密

① 原文为拉丁文。

麻麻地躺着完整的贝壳，那波浪挨不到的岩顶上生长着绿草，象头发一样漂亮。这风光景色并非产生于梦幻，而是在精选的时刻，由远处僻静地方展示出来的。它们不是在普遍的昼夜，而是在日食或月食的微光下，或是黎明时降雨的短暂片刻，或是隔着深水，透过列奥纳多的奇异的视膜而为他所见到。

他不仅研究自然；而且研究人的个性，成了一位着重绘制肖像画的画家。他的人面像造型的精巧是空前绝后的，其中包含着几乎近于幻觉的现实。如实地描绘一个人物，并且细致地表现它的特性，非常适合这位观察细腻而又精于创作的人。他画过洛多维柯的情妇卢克丽霞·克瑞维利，女诗人塞西莉亚·盖勒兰里，洛多维柯本人和公爵夫人比阿特丽斯的画像。塞西莉亚·盖勒兰里的画像已遗失，卢克丽霞·克瑞维利的画像已辨明就是巴黎罗浮宫里陈列的《美丽的铁器商夫人》，而洛多维柯的苍白，焦虑的面容则仍保留在阿姆布罗希安图书馆^①。这幅画的对面是比阿特丽斯公爵夫人的画像，列奥纳多在画中似乎捉捕到这位夫人将早死的预感，她的画像端庄而充满了死人的娴雅安详，她身着悲哀的土色服装，上面镶着白色的宝石。

有时好奇心与美的追求发生矛盾；好奇心会驱使他穷原竟委，而艺术则实在始于事物的外表而且止于外表。理性及其思想与感觉和美的追求的这种斗争是了解列奥纳多米兰时期的生活的关键——他的焦躁不安，他的没完没了的润色，他的奇怪的颜色实验。多少次他不等一件作品完工就又开始新的画面！他的问题是如何把思想转化为形象。在此以前他的全部成就在于精通早期佛罗伦萨派的风格，它的朴实而有限的美感。如今他

^① 在米兰。

要努力在这狭窄的模子里装入它容纳不了的对于人性的洞察，那正被发现的更为广阔的世界，那是只有莎士比亚的不拘一格的伟大艺术才不愁容纳不了的；在他亲手描绘的作品中，处处可以看见他这种艰难的尝试。那激动和不断的拖延使他给人一种厌倦和烦恼的印象。在别人看来，他似乎要取得某种不可能取得的效果，想办艺术、绘画决不可能办到的事。他的艰难尝试常常使外形美的描绘在这一点或那一点上受到扭曲和损伤，如那些硕大的德国前额，它们太大，德国味太重，以致破坏了完美。

在那如歌德所说的“因思考过多而感到厌烦”的天才里，是有一点德国味。简直是现代德国的先驱，例如那关于雕刻与绘画何者更高贵的艺术的辩论！但是在他与这位德国人之间存在着一个差别，即虽有寻根问底的科学，这德国人却可能认为并不需要更多的东西。歌德的名字就使人想到太多的科学对艺术家是多么大的危险；歌德在《亲和力》及《浮士德》的第一部中确实把思想转化为形象，他完成了许多这样的转化，却并不是每次都找到了咒语，而在《浮士德》的第二部，他向我们展示了几乎毫无艺术性的一大堆科学。可是列奥纳多要等到恰当的时刻——即适意的时刻，对于富于想象力的人说，即创作的时刻，才开始工作。他可以十分耐心地等待它；其他的时刻只不过是它的准备，或对它的回味。很少有人象他那样对它们作如此细心的严格区分，因此就连他们最好的作品也有缺陷。但是对列奥纳多说来，这种区分是绝对的，而在适意的时刻，炼丹术已经完成：思想被化成了色彩和意象：一种朦胧的思考被加工为柔和、优雅、深奥、令人爽心悦目的绘画。

这些精致的美首先可以见之于他的绘画中，其中又主要见于那勾出轮廓的线条的抽象的美。让我们停一会儿来看几幅这

样的画吧。首先是佛罗伦萨的那一幅，一个妇女的头和一个孩子的头并列在一起而又放在各自的框子里。最引人注意的是在画中，在那孩子面部的比较丰满的曲线上，在那憔悴的较老面孔的比较鲜明洗练的线条上，有许多动人怜悯之处，毫无疑问，他们是母子俩。思母之情的确一直是列奥纳多创作的一个特点；这种感情从那孩子的既好笑又逗人怜悯的小小圆圆的双肩进一步流露出来。下面这些绘画也同样唤起人们的怜悯：一个青年弓身坐着，头埋在手裡，好似有什么伤心事；一个奴隶于短暂的间歇中不安地低头坐着；瘦小的圣母和孩子既宽心又恐怖地也斜着眼望着那只巨大的鹰头狮身怪兽扇动着蝙蝠式的翅膀（它是列奥纳多最优秀的创造之一），突然从空中落下，抓走了在他们身边漫步的一只大野兽。但是在这些绘画中要注意艺术所特有的东西，那年青人头发的轮廓，那奴隶一只手臂举过头顶的姿态，沿着头盖骨勾勒下来的那孩子头部的曲线，纤细而优美，好似经过风沙磨损的海滨贝壳。

再看另一个人头，它更加充满激情，但却属于不同类型。它是用红粉笔描绘的一幅小画。每一位仔细观赏过巴黎卢浮宫中的古代大师们的绘画的人都还记得它。难以分辨画中人的性别，那面孔被嵌在它自己头发的阴影里，衬托着这一阴影的面颊的线条是整个画面受光最强的部分，眼睑和嘴唇都显得妖娆，丰满。另一张画可以被认为是这同一张脸的童年时期，嘴唇焦干发热，但那宽大稚气的短上衣，连同项圈印玺和雅致地扎结着的头发，却很可爱。我们可以根据并列在一起的这两张画给予我们提示的线索，从佛罗伦萨，威尼斯和米兰的绘画中整理出一个能再好不过地说明列奥纳多式的女性美的画集来。希罗底^①的

^① 希罗底是古巴勒斯坦地区国王希罗德的孙女。

女儿们不是基督徒，也不是拉斐尔的孩子，她们怪异的头饰如此奇特地扎结交迭在一起，致使她们秀丽的鹅蛋脸很不引人注目。她们是些千里眼，人们通过她们就象通过精密的仪器一样，可以了解自然的较为细微的力量及其活动方式，了解它们的一切魅力之所在以及那一切较为精致的条件，这些条件促使物质的东西上升为微妙的运转而化为精神的东西。这一切只有精细的神经和比较锐敏的触觉能够感知。似乎存在着某些有重要意义的例证，从中我们真的见到这种细微的力量在人体上发生作用。作为例证的这些人富于神经质，容易激动，总是由于某种莫名其妙的虚弱而昏倒。他们似乎易受特殊情况的影响，能感觉到别人感觉不到的力量在空中起作用；这样他们便变成了可以说是这种力量的接受器，并通过秘密影响的链条把它们传递给我们。

在比较年轻的头像中，有一个存放在佛罗伦萨，这是一个被爱神私下所选中的青年人的头像。这人很可能就是安德里尼·萨拉伊诺。他有一头的波浪式的卷发，深受列奥纳多的宠爱，并在后来成了他心爱的学生和仆人。列奥纳多在米兰时，也许充满了对生活中的男男女女们的喜爱，但唯有对萨拉伊诺的深情被记载了下来。作为报答，萨拉伊诺便使自己在绘画上与列奥纳多毫无二致，以致卢浮宫的那幅名画《圣安娜》曾被认为是他的作品。这件事说明列奥纳多通常是如何选择学生的。他选择的是象萨拉伊诺这样在外表上或彼此交往上有天然魅力的人，或者象弗朗切斯科·梅尔齐那样出身高贵、过惯豪华生活的人。正是这些人才具有深刻领会列奥纳多的奥秘，并甘愿为此而消弭自己的独特性格。和这些人一起列奥纳多经常到位于瓦普里奥教区的梅尔齐的别墅去隐居，在那里从事于即兴的草图和底

稿的描绘；只为了一时之兴，只为少数人，也许只是为了他自己而创作。别的艺术家们也同样不考虑当前或将来的声誉，这或者是由于他们沉浸于忘我的境界，或者是因为他们把道德的或政治的目的置于艺术的目的之上。然而对列奥纳多来说，独自从事美的创作，似乎是出于自怜自爱；出于在艺术作品中只专心致志于艺术。他从他那独特的气质的隐秘之处创造出直到这时尚不为人知晓的奇异的花朵和果实。对他来说，表达新颖的印象，编排精美的景色，这本身就是目的——完完全全的目的。

由于他的这些学生们炉火纯青地掌握他的艺术风格，因此列奥纳多的真迹虽为数甚少，我们无疑地可以通过其他人的大量创作见到他的风格，而且它们已十分接近他的天才之作。有时，如《天平圣母》这幅小小的画（画的是耶稣离开了他母亲的怀抱，用溪间的圆石作为衡量人间罪恶的砝码）就是依循他的示意和草图而绘出的，虽然相比之下显得相当粗糙。有时，如《希罗底的女儿》和《施洗者约翰之头》这两幅画的主题是卢伊利^①及其他人一次又一次摹拟并改动失传原作而得来的。而有时原作仍然存在，但仿制品对原作的主题和创作意图进行了修饰或更改。这些变动却使原作的创作目的和表现力更加鲜明。卢浮宫内的那幅所谓《施洗者圣约翰》就属此种情况。那是列奥纳多的为数极少的裸体人物画之一。圣约翰的纤细的棕色皮肤和女性的秀发，谁也不会跑到荒野之中去寻找。他奸诈的笑想要使我们深入地理解假象背后的东西。但他手中那作为圣约翰象征的长长的、芦苇状的十字架，在安布瓦斯图书馆所收藏的那幅画上已模糊不清，而在热亚那红色的宫殿中的另一幅画面上更完全

^① 卢伊利(Luini, 1480—1532)，意大利画家。

看不出了。若把上述这幅画和原作进行比较，那么我们就不会对圣约翰与挂在它旁边的那幅《巴克斯》画上的酒神的奇怪的相似感到惊讶。后面这幅画曾使西奥菲尔·戈蒂耶^①想到海涅对堕落诸神的见解：他们在异教衰落之后，仍力图在新的宗教里任职。此处我们见到一种象征主义的手法，它并不把显而易见的主题作为一定的绘画的内容，而只是把它作为表达一系列象音乐一样微妙而难以捉摸的感情的出发点。谁也不曾象列奥纳多那样对主题的处理完全得心应手，或象他那样把主题巧妙地运用于纯艺术的目的。于是就产生这样的情况：虽然他经常采用宗教的题材，但他是最亵渎神灵的画家。他所画的特定的人物或主题，如荒野中的圣约翰，或圣安娜膝盖上的圣母玛利亚，常常仅是用来作为创作与它们所唤起的传统的联想毫无关系的一种作品的借口。

谈论《最后的晚餐》这幅画的损坏及修复的文献浩如烟海，其中最为成功的也许要推歌德为它不幸的命运而写的悲伤的论文。公爵夫人贝厄特丽丝^②死于分娩，接着洛多维科的气质性的宗教感情的爆发。《圣母玛利亚》一画中的多米尼亚教堂低沉、阴森，那儿曾是贝厄特丽丝喜爱的祈祷室，在这儿被不祥的预兆纠缠着，她度过了生命的最后几天，最后几乎必须采取强制的手段来使她离开那儿。而后为了使她的灵魂得到安宁，每天得在那儿做上百次的弥撒。列奥纳多就在这教堂餐厅里那潮湿的、渗出岩盐的墙壁上画了《最后的晚餐》。关于他对这幅画的

① 西奥菲尔·戈蒂耶(Theophile Gautier, 1811—1872)，法国诗人、小说家，评论家。

② 公爵夫人贝厄特丽丝是米兰大公洛多维科·斯福查的夫人。

润色及拖延时日有不少动人的传说。据说他只在灵感来时才工作,对那些认为只有勤奋和规则才能产生艺术品的人嗤之以鼻。他常常走遍整个米兰城后,才描上一笔。他没有作壁画,因为壁画必须全部是即兴之作,而是画的油画。他是最先欢迎这种新方法的画家之一,因为这种方法容许事后反复思考,精益求精,使作品臻于完美。后来证明在灰泥墙上作油画是最不耐久的,不到五十年这幅画已经脱落。现在我们再回到列奥纳多自己的画稿上,首先是存放在布里拉^①的那幅耶稣头像,画中面部轮廓既温柔又庄严,追溯其源,使人想起米诺·达·菲埃泽里^②的那幅不朽之作。

这里是力图使某特定主题摆脱传统联想的另一个例子。奇怪的是,经过中世纪种种神秘主义发展之后,这种努力不是用来把圣餐表现为圣餐桌上的灰白色圣饼,而是把它描绘为告别友人的聚餐。五年以后在佛罗伦萨,年轻的拉斐尔在圣奥诺弗里欧教堂的餐厅里描绘这幅画时取得了美妙、肃穆的效果,但仍然带有佩鲁吉诺学派全部神秘的虚幻性。瓦萨里佯称全画正中的耶稣头像从未画完。或许部分地是由于色彩脱落,耶稣的头像,不管是否完成,对表现所有人物的情绪起了画龙点睛的作用。画在墙上的这些人物好似幽灵,形容暗淡,恰似秋日午后映落在墙壁上的树叶阴影。而耶稣的头像是其中最模糊、最虚幻的一个。

《最后的晚餐》完成于一四九七年,翌年法国人就进入米兰,弗朗切斯科·斯福查^③的塑像肯定已不复存在,不论从法国加

① 布里拉为意大利米兰城的艺术中心。

② 米诺·达·菲埃泽里(Mino da Fiesole,1431—1481),意大利雕塑家。

③ 弗朗切斯科·斯福查(Francesco Sforza),米兰大公洛多维科·斯福查的父亲。

斯科尼来的射击手们是否曾把它当作靶子来射击。在那个时代，这类的作品会是什么样子——它如何庄严崇高，如何生动地反映真实情况——我们可以从巴托罗缪·科利奥奈^① 骑在马背上的铜像来判断，这铜像的模子是由列奥纳多的老师弗罗基奥作的(传说他因模型意外失败，无法完成，乃抑郁而死)，该铜像现在仍矗立在威尼斯的圣约翰和圣保罗的广场上。铜像的痕迹还保存在列奥纳多的某些绘画里，也许还保存在法国某一偏僻的城镇的特殊环境中。洛多维科后来成了阶下囚，在法国的都兰省的洛什镇了其一生。他曾多年被囚禁在地牢里，由于回忆起世仇所造成的野蛮杀戮，那儿的一切都使他感到厌恶。据说后来他终于获准到至今仍展出的一个塔的一间房子里呼吸一会儿较新鲜的空气。那房间的墙壁上画满了奇形怪状、错综复杂的画案，传说这些画是出于他的手迹。他就是用这样的方式聊以自慰，度过那些艰难岁月的。在那些巨大的钢盔、武器和人面像之中可以隐约地见到用巨大的字写成的“我不幸也”的题词。如果说这些画是愁闷地追忆列奥纳多为塑造戎装的大公所作的种种试验而绘出的，这种想法或许并不是毫无根据的吧！因为当年在米兰福星高照之时，他们俩曾为这座塑像化了不少精力。

随后列奥纳多过了几年近于流浪的生活。宫廷的豪华生活使他毫无积蓄，回到佛罗伦萨时他身无分文。也许是贫困使他精神振奋，以后的四年是持续不断地全神贯注于创作的时期。这一时期他创作了现存于卢浮宫的那些画卷，他的最可靠的真迹。它们是从弗兰西斯一世的枫丹白露艺术陈列馆直接运来卢浮宫

^① 巴托罗缪·科利奥奈(Bartolomeo Colleoni, 1400—1475)，一四五四年任威尼斯共和国统帅。

的。他的那张《圣安娜》——不是卢浮宫的那张，而是现存于伦敦的一张简单的漫画——曾一度使早一时期较常见的艺术欣赏重新出现，那时优秀的绘画被视为奇迹。接连两天，一群不同身份的人们怀着纯朴、兴奋的心情鱼贯地经过挂着此画的房间，使列奥纳多体会到奇马布伊^①式的“胜利”心情。但是在他的作品中，比起那些圣徒来，他更接近活生生的佛罗伦萨妇女。因为他仍然生活在他所喜爱的上流社会中，而且在佛罗伦萨豪门贵族的大公馆里他见到了吉尼弗拉·狄·班齐和弗朗切斯科·德尔·乔康多的第三个年轻的妻子丽莎。也许因为萨佛纳罗拉^②刚刚死去，这些大公馆的空气已渐轻松。（最近在一八六九年传出流言，在已故的奥尔莱昂藏画中，在一些不为人知的角落里发现一张赤身裸体的蒙娜丽莎）。正如我们所知，他采用圣徒的故事，不是为了写这些故事，不是仅作为绘画的题材，而是作为一种隐秘的语言来表达他独特的幻想，现在他借一位纤弱的妇女来抒发自己的思想，并为此而把她作为莉达^③或波姆那^④，作为“朴素”或“虚荣”，而升到具有象征意义的七重天^⑤上去。

《蒙娜丽莎》这幅画确确实实是列奥纳多的杰作，是揭示他的思想和艺术风格的实例。就它启发人的思考来讲，只有杜瑞的《忧郁者》能与之媲美。任何粗俗的象征主义也破坏不了它给人的优雅的神秘感。我们都熟悉那坐在奇异的岩石丛中的大理

① 奇马布伊(Cimabue, 1240—1302), 意大利画家。

② 萨佛纳罗拉(Savonarola, 1452—1498), 意大利僧侣，宗教改革者，极力反对教会和国家的道德败坏。

③ 莉达(Leda), 希腊神话中的仙女，希腊美人海伦的母亲。

④ 波姆那(Pomona), 罗马神话中果树女神。

⑤ 七重天指上帝和天使居住的天国最高层。

右椅子上的画中人的面容和双手，她似乎沐浴在海底的微光中。也许在所有的古画中它最少受到时间的侵蚀。这幅画中有某种得自他人，而非自己创造的东西，一些创造性似乎已经到顶的作品常有这种情况。在那本曾一度为瓦萨里所有、价值连城的双开页的画册里，也收入了弗罗基奥的一些草图，一些面貌十分美丽动人，以致列奥纳多在童年时期就曾多次临摹过。人们见到那闪过列奥纳多整个画面的深沉而又总是略带某种近乎恶意的笑，很容易把它与这位年长而被超过的老师的草图联系起来，把这些草图视为它的萌芽。再说，这是一幅肖像画。我们知道这个形象从列奥纳多童年起，就已在他梦境中初步形成，要不是有确切的历史证据，我们就会认为这仅仅是他理想中的贵妇，最后被具体化而看见了。那么一个生活中的佛罗伦萨人和他想象中这个人物又有什么关系呢？由于什么样的奇妙关系他的梦幻与此人相隔这么遥远而又如此接近呢？最初模模糊糊地出现在列奥纳多的脑海里，后来隐隐约约被描绘在弗罗基奥的草图中的这个人，最后终于在乔康多的家中发现了。传说作者曾以人为的办法，把小丑和吹笛人搬上画面，以突出人物面部微妙雅致的表情，这一传说足以证明是肖像画。那么，这画是否在四年之中几经反复加工仍未彻底完成，或者好似挥动魔笔一样，在四个月内，就把这形象画好了呢？

如此奇异地直立于水边的这个人，表达了千百年来人们的愿望。这儿是一个“末世的人”^①的头，^②眼睑略带倦意。她的美发自内心而形之肌肤，其中每个细小的细胞都蕴藏着奇异的感情、怪诞的幻想和美妙的激情。如将它与某一皮肤白皙的希腊

① 引自《新约·哥林多前书》第十章第十一节。

女神或古代的佳人并列片刻，她们将会怎样为这位美人的灵魂受到各种弊病的侵袭而感到烦恼呢！世界上所有的思想和经验，希腊人那否认人的精神世界的兽性主义、罗马的情欲、中世纪的神秘主义及其精神上的抱负和富于幻想的爱情，异教世界的卷土重来，波吉尔家族^①的罪孽，这一切凡是他们能用精美的外形表达出来的，都已铭刻并塑造在这儿了。她的年岁比她身旁的岩石还古老；她象夜间爬出坟墓来吸人血的死尸，已死过多次并熟谙坟墓的奥秘；她曾是深海的潜水员，记住了海水落潮的日子；她曾和东方商人作过奇异的丝绸交易；同时她象莉达一样是希腊美人海伦的母亲；象圣安娜一样，是圣母玛利亚的母亲。这一切对于她只不过好似弦琴和笛子的声音，而且只存在于这一切所塑造的妩媚多姿的优美容颜之中。集合千万种经验而形成的关于永恒生活的幻想是一种古老的幻想，而现代哲学则认为人性这一观念是由各种类型的思想和生活方式所形成，而它本身又包括这种种思想和生活方式。毫无疑问，丽莎女士^②可以作为这古老幻想的化身和人性这一现代观念的象征。

列奥纳多在佛罗伦萨的那些年代的历史可以说是他的艺术史，对他来说，在这段时期内，他似乎堕入了艺术的灿烂的云彩之中。一五〇二年又开始了他的向外活动的历史，他作了一次横穿意大利中部自由自在的旅行，这次旅行使他成为凯撒·波吉亚^③的总工程师。传记作者把他手稿中零散的素描收集在一起，从他每天的札记可以了解到他的行踪：从如弯弓那样富于弹

① 波吉尔家族系意大利贵族，据说该家族兄妹两人曾谋害过人命。

② 丽莎女士即《蒙娜丽莎》的画中人的原型。

③ 凯撒·波吉亚(Cesare Borgia, 1476—1507)，意大利军人、政治家。

性的奇特的西思那塔到皮昂比诺的海岸。每个地方出现了一下就不见了，好象在狂热的梦幻中见到的那样。

另一幅有待他去完成而很快又销毁得无影无踪的作品是《争夺军旗的战斗》。在创作这幅画时，米开朗基罗成了他的对手。佛罗伦萨的市民们为了要点缀他们宏伟的议会大厅的墙壁，建议进行绘画竞赛，作品可任意从十五世纪佛罗伦萨战争中选材。米开朗基罗挑选了与比萨交战中的一个小插曲作为他绘画的题材：佛罗伦萨的士兵们正在亚诺河洗澡，突然传来军号声，便惊恐地向武器跑去。我们只是在一幅古老的版面上发现了他的画稿。但是就帮助我们想象这些人以什么样可能哄骗古人的非凡方式从水中爬出来而言，这幅画稿也许还不及我们对他在佛罗伦萨画的《圣婴一家》背景的记忆更有帮助。列奥纳多则选了安加利战役中双方士兵为争夺军旗而战这一事件。他的画和米开朗基罗的画一样也丢失了，我们只能在他的草稿和鲁本斯一张残缺不全的画上看到。通过以上这些材料，我们可以辨出某些可怕的欲念，甚至马也用牙齿相互嘶咬。但在存放在佛罗伦萨的他的一幅画上，我们看到上述画的另一部分，情况就迥然不同——战场上耀眼的盔甲如同起伏的波浪，镂刻的边饰如阳光闪动。当时米开朗基罗二十七岁，列奥纳多已五十开外，而拉斐尔年方十九，首次访问佛罗伦萨城，前来观看他们绘画。

一五一四年我们又看到列奥纳多在罗马，那时他四周放满了镜子、小玻璃瓶和熔炉，制做各种像蜡和水银似的奇妙的玩具。那曾终生困惑着他，使他象被符咒镇住了一样的犹疑不决的心情，此时以加倍的力量攫住了他。在对政治漠不关心这一点上，谁也赶不上他。“顺风而行”一直是他的处世哲学。他支持还是反对斯福查家得依他们的时运是否亨通而定。但现在侧身

于罗马的政治社会中，他开始被人怀疑内心隐藏着对法国的同情。他发现自己处于敌人圈中，简直惊呆了。于是他彻底转向法国，它曾长期吸引着他。

但是法国正在成为一个比意大利本身还要意大利的意大利。法兰西斯一世就象他之前的路易十二，完全被列奥纳多作品的精湛技巧所倾倒，《蒙娜丽莎》那幅画已被放进他的陈列室，于是他供给列奥纳多一座拥有葡萄园和草坪的克罗小城堡，城堡座落在安布瓦斯城外那令人心旷神怡的马萨山谷里，宫廷的官员们经常来此居住，特别是在猎狩季节。“授予国王在安布瓦斯的画家，列奥纳多先生。”法兰西斯一世的函件中写道。这件事在艺术史上开创了一个最有趣的先例，意大利的艺术在一种奇妙的交融的气氛下变成了法国的舶来品。

关于列奥纳多之死，经过紧张的考古研究以后，还有两个问题未得到解决：一是有关他的死——他确切的宗教信仰问题；一是关于法兰西斯一世当时是否在场的问题。这两个问题对评价列奥纳多的天才同样没什么重要性。他在遗嘱里作的关于给圣佛罗伦萨教堂点上大蜡烛并做三十次弥撒的指示确有其事，它们的真正目的是指出立即要办的实际事务。这些匆促办理的事对任何宗教理论都不可能有什么意义。如果我们考虑到这位永远追求美，追求象手、花或头发那样具有明确形式的美的人，当正向前眺望着那冥冥的世界，体会那最后的好奇心，我们便会忘掉这一切。

结 论^①

赫拉克鲁^②曾在某处说过，万物川流不息，停滞不变的东西是没有的^③

把一切事物和事物的规律看成不断变化的模式，已愈来愈成为现代思潮的趋向。让我们先从外部——我们的物质生活说起吧。着重研究它的某一美妙时刻，譬如，夏日酷暑被水流冲洗而取得凉丝丝的快感。这片刻的物质生活无非是科学为之命名的自然元素的化合。但是磷，石灰和精细的纤维这些自然元素不仅仅存在于人体之内，也存在于远离人体的地方。我们的物质生活就是这些元素的永恒运动，包括血液的循环，眼球的消损和恢复，脑细胞对每一种光线和声音的适应，即科学家们分解而称之为简单、基本力量的各种过程。这些力量的作用正如我们人体所由构成的元素一样，扩展到我们体外，它们能使铁生锈，能使谷物成熟。这些元素随气流飘荡，散布到我们四周遥远而广阔的空间。出生、姿势、死亡以及坟墓上生长出紫罗兰只不过是由此产生的千百种组合中的少数几种。面貌和肢体的那清晰的、永恒不变的轮廓仅是我们把这些元素归并在一起的画像，它

① 这篇简短的“结论”在此书再版时曾删去，因为当时我认为它可能会使某些读到此文的年轻人误入歧途。在我作了使之更符合我的原意的某些小小的改动以后，我认为整个说来还是在这儿重新发表出来为宜。我在《享乐主义者马留》一文中更全面地阐述了此文中提出的某些想法（1888年第三版原注）。

② 赫拉克鲁（Heraclius, 575—641），东罗马帝国皇帝。

③ 此处原为希腊文，中文译文根据作者英译注释。

好比织网上的图案，其中的丝丝缕缕都通向图案之外。我们的生活至少具有火焰似的如下特点：它只不过是或迟或早将各自分离的各种力量的不时重复的汇集。

假使我们先从思想感情的内心世界出发，各种力量汇集而形成的旋涡会转动得更快，火焰会更加凶猛逼人。这里所发生的不再是视力的逐渐衰退，墙上颜色的逐渐暗淡这样一种类似岸边流水的运动（岸边的水确实向下流，但看来却似乎是静止的），而是河中间的急流，是视觉、激情和思想的短暂活动所形成的急流。初看起来，经验似乎将我们淹没在外界事物的汪洋大海之中，迫使我们看到尖锐而紧迫的现实，把我们从我们参加的千百种行动中召唤出来。但是当我们对这些事物进行沉思时，它们就会由于沉思的影响而烟消云散；内聚力象玩魔术似地突然中断，每一外界事物便松散开而形成观察者头脑中一团有关色彩，气味和质地的印象。假如我们的思想继续停留在这样一种闪烁不定，反复无常的不稳定世界（这些印象在我们意识到它们时便燃烧熄灭），而不是停留在人类语言所描绘的有实体事物的世界，那么这个世界的范围就更加缩小了：观察的整个范围就压缩到个人头脑狭小的区域内。对我们每个人来说，已简化为一团印象的这种经验已被个性这堵厚厚的墙圈了起来，任何声音都不能穿过它，不管这声音是冲我们来的，还是从我们传向那仅能推测为外界的处所的。每个印象都是孤立的个人的印象，每个头脑象关着一名孤独的囚犯似地关着自己幻想般的世界。进一步的分析使我们相信，由每个人的经验缩减而成的个别人头脑中的这些印象，是永远处于飞速运动中的。每个印象都受到时间的限制。而因为时间是可以无限分割的，每个印象也是可以无限分割的。它实实在在的内含只存在于瞬息之间，当我们

想抓住它时，它已经消失。说它存在，还不如说它已不复存在更为确切。我们生活中真实的一切已精缩为不稳定的，在川流不息中不断改组自己的缕缕微烟，精缩为含有过去时刻某一感觉的单一的鲜明印象，那过去时刻的几乎飞逝的残骸。分析到这一运动，即印象、意象和感觉的逝去和消失，还有处于奇异而永恒的组合与分解中的我们自身的不断消失，分析也就终止了。

诺瓦利斯说，“作为一个哲学家，不应冷漠无情，而要生动活泼。”哲学作为一种思辩性的学科，对人类精神的帮助就在于激励它，唤醒它进行经常而热切的观察。每一片刻，手和面部的某种外貌会变得完美起来；山岳或海洋的色调会比平时更美；某种激情、灼见或兴奋的智力活动会对我们具有不可抗拒的真实性和吸引力，而且这种种只发生在那一片刻。经验的结果并非目的，目的在于经验本身。只有经历丰富多采的戏剧似的生活，才会感到脉搏的激烈跳动。我们如何才能见到惟有感觉锐敏的人才能见到的一切？我们如何才能最迅速地从一处转到另一处而同时又总是置身于最大量的生命力汇集其精华的焦点？

总是燃起这样强烈的，象宝石一样瑰丽的火焰，总是保持这种入神着迷的状态，意味着生活中获得了成功。从某种意义上讲，我们可以说我们的失败在于形成种种的习惯：因为习惯毕竟是与千篇一律相连系的。同时任何人，事物或情况看来似乎雷同，那完全是由于我们眼睛的马虎。当一切从我们脚下消失时，我们不妨抓住某种东西，或是美好的激情，或是对知识的贡献（它似乎通过提高水平而使精神获得暂时的解脱），或是奇特的染色，色彩和香味对于感官的刺激，或是艺术家的珍品，抑或是友人的面貌。如果不时时刻刻辨别我们周围的人的热情奔放的

态度，并在他们的才华正大放异彩之时看出其中存在着力量的某种可悲的分离和消失，那无异在这几日寒霜几日晴的短促生涯中白日睡大觉。意识到我们的经验的这种异彩和短促而竭尽全力地进行观察和接触，这样我们便几乎没有时间制定出有关我们所见到和接触到的事物的理论。我们必须作的是经常细致地去检验新的理论，寻求新的经验，绝不要沉溺于如孔德、黑格尔或我们自己的那些唾手可得的正统学说之中。哲学的思想和理论，作为一种观点，一种批判的工具，可以帮助我们把那些在另一种情况下可能被忽视的东西聚集起来。“哲学是思想的显微镜。”由于我不能分享的利益而需要我们放弃任一部分经验的任何理论、观念或体系，任何与我们无关的理论或纯属习俗之见，对我们来说都没有真正的约束力。

卢骚最精彩的章节之一是他在《忏悔录》的第六卷中描写自己觉醒过程的那一段。他成年之初，相信自己得了不治之症，感到死神威胁着自己。于是他问自己如何充分利用有生之年。只能通过兴奋的智力活动，他从伏尔泰明确、生动的著作中体会到这一点，并不是他过去生活中的任何事左右了他的意见。唉，我们全被判了死刑，正如雨果所说，“我们全被判了死刑，但无定期地缓刑。”这样，我们在死之前便还有一段时间。有人无精打采地，而有人却充满激情地度过这段时间。至少“世俗人中”最聪慧者会在艺术与歌曲中来度过。我们唯一的希望是扩充这段时间，是从这有限的时间里获得尽可能多的脉跳。巨大的激情会带给我们生活的朝气，爱情的喜与忧以及不论是否与我们有利害关系的各种形式的热烈活动，这些会自然地来到我们许多人身上。但必须是激情，才会使你产生这种生气勃勃的、内含丰富的感觉。而诗的热情、对美的追求、为艺术而热爱艺术都具有最强烈

的激情。艺术会到你面前来坦率地建议你对那逝去的时刻，而且仅仅为了这些时刻的缘故而奉献出最高质量的作品。

姚永彩 左 宜 译

威廉·莫里斯^①

艺术与社会主义^②

(1884)

朋友们,我要你们研究一下艺术与商业的关系,我这儿是用商业这个词来表达它的通常的含义,即市场上那一套竞争制度,现在绝大部分人都认为这是商业所能采取的唯一形式。

在世界历史上,曾有过艺术比商业优越的时代;那时艺术是很了不起的,而商业,照我们对这一名词的理解,是区区小事。可现在,我想,大家也都会承认,情况却截然相反,商业已变得十分重要,而艺术却成为微不足道的了。

我说大家都会普遍承认这一点,但是不同的人,不仅对于这一情况究竟好还是不好,甚至对于我们所说商业已变得头等重要、艺术已降为无足轻重之物这句话的真正意思,都持有极不相同的意见。

请允许我把我对这句话的意思的看法告诉你们;然后再进而请你们考虑应该采用什么补救办法,来消除艺术和商业之间关系上存在的罪恶。

① 威廉·莫里斯 (William Morris, 1834—1896), 英国作家、空想社会主义者。

② 此文是作者一八八四年一月二十三日在累斯特市世俗社团大会上的讲话。

简单说来,我认为商业(照我们对这一个词的理解)占了优势,就是一种罪恶,而且是非常严重的罪恶;并且我要称它为纯粹的罪恶,只不过生命的奇异的持续贯穿于全部历史事件之中,并使这一或那一时代的罪恶倾向于自我消灭。

在我想来,这句话的意思是:现代文明的世界,由于急于获致一种分配得很不公平的物质繁荣,完全压抑了人民的艺术;或者换句话说,使大部分人民享受不到艺术——照现在的情况,艺术就必然为少数有钱人或富裕者所把持,平心而论,他们对艺术的需要不及和不会超过勤劳的工人。

这还不是罪恶的全部,也还不是罪恶的极点;因为这种艺术饥荒的原因在于:当人民在整个文明世界中一如既往地辛勤劳动时,他们却由于失去了为人民所创造并为人民所享受的艺术,而失去了那种劳动的天然安慰。他们曾经有过,而且永远应该享有这种安慰,即通过劳动,通过日常工作,向他们的同伴表示自己的思想的机会,这种劳动或日常工作是天性或作为第二天性的长期习惯的真正需要,而并不意味着它就应该是一种无赏的、令人生厌的负担。

可是,由于近年来文明中的一种奇怪的盲目性和谬误,世界上的几乎全部的工作已经成为每个人只要可能都愿意弃置不顾的讨厌的负担,而其中的某些部分本应该是每个人的有益的同伴的。我刚才说,人民辛勤的劳动并不比过去减轻,实际上我应该说,他们比过去还要辛劳。

奇妙的机器如果落在公正而有远见的人的手里,就会用来减轻那令人生厌的劳动并给人类以快乐,或者也可说增长人类的寿命,但是现在这些机器却恰恰相反地被用来使所有的人陷入疯狂的紧张和忙乱之中,因而从各方面破坏了快乐,即生活:

它们非但没有减轻工人的劳动，反而加强了劳动，因而在穷人不得不承担的负担上又增添了更多的疲倦。

我们也不能为现代文明的制度辩护，说单凭它的物质的或肉体的利益，就可以抵消它使世界蒙受的快乐方面的损失。因为我前面已暗示过，这些利益分配得极不公平，以致贫富之间的悬殊极大地强化了，因而在所有的文明国家里，尤其是在英国，出现了一种可怕的景象：有着同一血统、同一语言，至少在名义上生活于同一法律之下的两种人，街靠街，门靠门地住在一起，可是一种是文明人，另一种人却是不文明的。

我说这一切都是那种蹂躏艺术并把商业敬奉为神圣宗教的制度所造成的；这种制度以极端的愚蠢为其主要的特征，它似乎准备嘲弄那位罗马讽刺家的高尚的警告^①，故意把它的含义弄反了，而且叫我们大家都“为了生活而破坏生存的理由”。

现在，面对这愚蠢的暴政，我为被商业奴役的劳工提出一个要求，任何有思考力的人都不能否认这要求是合理的；这要求如果付诸实施，就会引起打垮商业之类的变化；也就是将使联合代替竞争，社会秩序代替个人主义的无政府状态。

我已凭借历史和我自己的良心研究了这个问题，在我看来，这显然是个最正义的要求，反对这个要求无异于摒弃拯救文明的希望。

这要求是这样的：——

所有的人都应该有值得做和令人愉快的工作；而且工作不能过分劳累也不能过分紧张，这是正确而且必要的。

无论从什么角度考虑，也无论考虑多久，我都不能发现这要

^① 指贺拉斯谴责罗马青年醉心商业，而忘了艺术。

求是过分的；而且我还要说，如果社会愿意或能够采纳这要求，世界的面貌就会起变化；不满、斗争和不诚实都会停止。试想：我们在做对旁人有益、使自己愉快的工作，而这种工作和它应有的报酬决不会辜负我们！那末我们还会遭到什么严重的损害呢？为了这样地来使世界幸福而付出的代价，就是革命：用社会主义替代自由竞争。

我们中产阶级的人如何才能帮助实现这一状态呢？这一状态与目前的状态几乎是截然相反的。

相反，正是相反。因为，首先，工作应该是值得做的：想想看，这将使世界发生多么大的变化呀！我告诉你们，我一想到为制造无用的东西所付出的大量劳动，我就感到茫然不知所措。

我们中无论谁，只要他身体支撑得住，在某个工作日，到伦敦的两三条主要街道上走一走，并精确地记下商店橱窗里使一个严肃的人在日常生活中感到讨厌或多余的每一样东西，他这样度过的一个工作日一定是很有教益的！而且，这些东西中的绝大部分，无论严肃的或不严肃的人，谁也不需要；仅仅是一种愚蠢的习惯才使我们中头脑最简单的人认为他们需要它们，对于许多人，甚至那些买这种东西的人，它们是真正的工作、思想和快乐的明显的累赘。可我恳求你们想一想看，有多少为数众多的人在从事着这种蹩脚的废物的生产，从为制造它们而必须制造机器的工程师，一直到年复一年整天坐在那可怕的简陋污秽的小室里批发这些废物的不幸的职员，还有零售这些废物的店员，他们不敢自作主张，只得在数不清的侮辱中忍气吞声地零售这些废物，把它们卖给那无所事事的公众，他们不需要它们，但却买下了它们，可又让它们给搞厌烦了，而且感到厌烦到了

极点。

我方才只谈到无用的东西；但是还有旁的东西，不仅无用，而且有很大的破坏性和毒性，但它们在市场上却得到好价钱；例如掺了杂质的食品和饮料。竞争性的商业雇用大量的奴隶，来制造这一类的坏产品。但是，除此以外，还有很多的劳动简直是浪费了；千千万万的男人和妇女付出了可怕而非人的劳动，却没有制造出任何东西，他们的劳动毁灭他们的灵魂、缩短他们禽兽般的寿命。

所有这些人，就是所谓奢侈的奴隶。奢侈一词的现代含义，是指一大堆的虚伪财富，竞争性的商业的发明，它不仅奴役了那些被迫去生产奢侈品的穷人，而且也奴役了那些愚蠢而不太快活的人，他们购买奢侈品，却又被它的累赘把自己搞得烦恼不堪。

假如我们想要人民的艺术，或任何一种艺术，我们就必须立即而且永远地和这种奢侈断绝关系；奢侈排挤艺术而且暗中偷换艺术；以致那些不懂艺术的人就把奢侈当成了艺术，艺术本是人类劳动的神圣安慰、生存这一艰难艺术的每天勤苦实践的罗曼司。

我认为艺术不能与奢侈并存，任何一级生活的自尊心，也不能和它并存。柔性和兽性是奢侈左右的两个伴侣。我们小康阶级的人们，如果当真希望艺术的新生，首先必须摆脱奢侈：如若不然，腐化就会为社会掘下可怕的灭亡的陷阱，诚然，从那里也会出现新生，但它一定只会产生于恐怖、暴力和悲痛之中。

确实，假如仅仅是使我们这些小康阶级的人们摆脱掉这堆积如山的废物，这也是值得做的：摆脱人人都知道的无用的东西。资本家本人知道得很清楚，对那些废物并不存在真正健康

的需求，因此他们只得用欺骗的办法把废物售给公众，这办法就是在人们中间鼓动起一种奇怪的热望，去拼命寻求小小的兴奋；这小小兴奋的外表标志就是通常所说的时髦，它是一种奇特的怪物，产生的根源是有钱人生活的空闲和竞争性商业急于想把绝大部分由它造成的劳动大众变为所谓无人理睬的赚钱工具。

不要以为抵制这个愚蠢的怪物是桩小事。好好想一想吧，你们自己真正想要什么，这不仅使你们在这问题上成为有主见的人，还会使你们考虑到别人的正当愿望，因为你们一旦理解了一件艺术品，就很快会发现奴性的工作是不受欢迎的。

还有，至少有一个小小的标记可以把一件时髦衣衫和一件艺术品区分开来：时髦的玩意儿，只要表面的光彩一脱，甚至对于爱漂亮的轻浮之徒，也明显地变得毫无价值可言。然而一件艺术品，不管它再怎么微不足道，却是永生的；我们永远不会厌倦它；一幅小小的图画，只要它是完整的，就对一代又一代的新人都是有价值的和有教益的。简而言之，一切艺术品都有这样的特性，那就是在衰朽中受到尊敬；这也合乎情理，因为从一开始，它们内部即具有灵魂、人的思想，只要那灌注着灵魂和思想的躯体存在，它们身上的灵魂和思想总是可以看到的。

而那最后一句话使我考虑到问题的另一方面，即必须用劳动制作值得制作的商品。到现在为止，我们还只是从用户的观点来考虑了这个问题，即使从这方面考虑，这个问题也肯定是非常重要的，然而从另一方面来看，即从生产者来看，那就更为重要了。

因此，我要再次说，在买这些东西的当儿

你们买的是工人的生命！

你们会仅仅由于愚蠢和考虑不周而使你们参与这样的罪过，即强迫自己的同胞去从事无用的劳动吗？

我刚才说了，凡制造的产品必须是值得制造的，我主要是为了劳动者而提出这一要求的；因为生产无用东西所造成的浪费使得劳动者加倍地伤心。作为公众中的一员，他被迫去买它们，从而，他的可怜的工资的大部分被一种普遍的实物工资制从他手里榨取去了；作为生产者中的一员，他又被迫去生产它们，因而被迫从根本上失去了对日常工作所感到的乐趣，而我认为享受这种乐趣是他天生的权利；他被迫毫无乐趣地制作毒品，而实物工资制又迫使他去购买这种毒品。因此，由于愚蠢和贪婪而被迫去生产有害而无用的东西，为数众多的人成了社会的牺牲品。我说，这是可怕的，难以忍受的，即使他们是为了于社会有益（如果这是可能的话）而牺牲了自己；但是，如果他们的牺牲不是为社会的福利而是为它的胡思乱想，为了增加它的堕落呢，那么奢侈和时髦又会是什么样呢？一方面，灾难性的、令人厌倦的浪费导致从堕落走向更大的堕落，直到最后的完全的愤世嫉俗，和整个社会的瓦解；另一方面，残酷无情的压迫破坏生活中的一切快乐和希望，它又会引向——何处呢？

那么，在我们为迎接艺术的新生清扫地面之前，在我们从自己的良心上洗刷掉我们以劳动去奴役工人的罪过之前，我们中产阶级有一件事是可以做的。就一件事，假如这件事我们能够做到的话，也许就这一件事就足够了，所有别的健康的变化就会随之而来；但这件事我们能够做到吗？我们能够逃避得了威胁我们的社会的腐败吗？中产阶级能够使自己获得新生吗？

乍一看，有人会说，那一批人是如此强大，他们已经建立起了现代商业的宏伟大厦，他们的科学、创造和能力已经制服了自

然的力量，使它们为他们的日常目的服务，他们领导着几乎奇迹般地控制这些自然力量的组织；乍一看，有人会说，可以肯定，这么一大批有钱人能够做他们高兴做的任何事情。

然而，我对此表示怀疑。他们的造物，也就是他们所自夸的商业，已经成了他们的主人；而我们小康阶级的所有的人——有的喜形于色，有的带着愚钝的自满，有的心怀哀愁——都不得不承认：不是商业为人而设，而是人为商业而设。

各方面都迫使我们承认这一事实。例如今天英国的中产阶级，对艺术抱有最高度的热望，具有最坚强的意志；他们对以下一点最为深信不疑，即为了文明，必须用美来环绕人们的生活；还有为数较少的、文明优雅的人，就我所知不过是几千人，他们追随中产阶级并称赞其意见；但是，这些领导者和追随者，都不能从无情商业的掌握中救出那怕半打的平民来；他们尽管有文化和天才，也毫无办法，好象他们只不过是些过度劳累的鞋匠，比国王迈达斯^①还要不幸；我们青青的田野和清洁的流泉，甚至我们所呼吸的空气，不是变成黄金（假如变成黄金，还可能使我们之中的某些人高兴一时），而是变成了垃圾；坦白地说，我们知道得很清楚，在目前的资本主义情况下，不仅没有改良的希望，而且事情在一年年、一天天地恶化。让我们今朝有酒今朝醉，因为明天我们就要死了——被垃圾闷死。

或者让我给你们举一个受竞争性商业奴役的直接例子吧，我们中产阶级不幸的人们就生活在其中。我已规劝你们要抛弃奢侈，要完全除掉你们身上的无用的累赘，要简化你们的生活，

① 迈达斯(Midas)：古希腊神话中的国王。他希望所触之物，都变成黄金，但等到神赐予他这个法术，食品也成了黄金，于是又祈求解除此法术。

我相信你们中衷心同意我这一观点的并非少数。嗯，我长期来一直在思考，我们目前阶级制度的最令人厌恶的一个情况，是我们富有的人和我们的家庭仆人之间的关系；我们和我们的仆人同住在一个屋顶下，但相互间与陌生人差不多，尽管双方经常存在着良好的天性和良好的感情：不，说象陌生人还太温柔；虽然我们有着同一的血统，受到同一个法律的约束，可是我们住在一起却象不同种族的人似的。请想一想，这对完成一个家庭的日常工作会有什么样的影响，有这样一种制度的存在，我们的生活是否能够简单化。不用多说了，你们当家人知道得十分清楚（象我本人一样清楚，因为我学会了烧菜做饭这个有用的艺术），假如一日三餐在一起吃，假如不一定要有楼上楼下两种饭菜，那会简化掉多少日常的工作啊！还有，处在这个教育世纪的我们，决不会忽视对于家庭里比较不文雅的成员来说，每天至少一次在同等友好的关系上与比较文雅的成员聚在一起，注意教养良好的太太们的优雅风度；在与博学的和见多识广的人，与敢干敢想的人的谈话中平等交换意见，将起多么大的教育作用：请相信我，这将胜过初等教育。

此外，这件事也紧扣着我们的艺术的主题：请注意，作为我们的假文明的这个愚蠢的标志，我们富有人家的住房已不得已而变成了难看的养兔笼了，人们废弃了从荷马到乔叟以后一直沿用的古老的合理的住房设计，即一座大厅和与它相连的几间用来睡觉和生闷气的小室。既然房子里的生活如此拥挤、丑陋，就怪不得我们的房子也那么拥挤、丑陋了。

哎，我相信我们中许多人已经考虑过这一点，那么为什么我们不来改变这种可耻和卑劣的习惯，从而简化我们的生活，教育我们的朋友呢？我们的舒适全亏了他们的辛劳。为什么你们——

以及我——不明天就开始做这件事呢？

因为我们不能够；因为我们的仆人也不愿意改变，他们和我们一样知道，改变将使双方都感到难过。

十九世纪的文明禁止我们在家庭成员中分享家庭的文雅！

由此可见，假如我们中产阶级的人属于强大的人，实际上确实如此，我们只是在扮演在世界历史上许许多多故事中被人扮演过的一个角色：我们伟大，但却不幸；我们是重要的、高贵的人，但却感到百无聊赖；我们的权力是以我们的自由和快乐为代价买来的。

我要来回答这个问题：我们能否抛开奢侈而过简单、体面的生活？能，只要我们摆脱了资本主义商业的奴役；否则就不能。

你们当中一定有些人希望自由；这些人受过教育，很文雅，对于美和秩序很敏感，只不过经常对竞争性商业的残暴行径感到震惊和难受；这些人受到竞争性商业如此厉害的捕猎，以致虽然小康，甚至可能富有，但在社会革命中却再也没有什么可以损失的了：对艺术之爱，也就是说，对生活的真正快乐之爱，已使你们必须和竞争性商业中的工资奴隶同命运了；你们和他们必须互助，必须抱着共同希望，不然的话，你们无论如何，无论是生是死，都将感到绝望、无援。你们渴望着从对金钱发掘者的压迫下解放出来，希望有一天将被迫获得自由！

在目前，如果那种压迫没有给我们留下任何值得做的工作，那么至少还有一件事，需要我们为它而斗争，那就是提高那低的、最低的生活标准：这将阻止竞争性商业的胜利前进。

我只能说服千百万凭劳动生活的人相信，必须支持我为劳动所提的要求的第二点：即他们应该做令人愉快的工作，除此

以外，我再也想不出其他更适当的办法来提高生活标准。如果我们能使他们相信，象这样一个劳动中的新奇的革命，不仅对他们，而且对全人类有无限的益处；并且，这也是十分正常而自然的事，而相反的情况，即很多人对他们的工作感到难以忍受；这仅仅是晚近的畸形状态，然而长此以往，会使容许这畸形存在的社会发生毁灭和混乱——如果我们能使他们相信这些，那末人民艺术这一短语就有机会不致成为一句空话了。

乍一看，确实，似乎不可能使出生在目前商业制度下的人们懂得，劳动对他们可能是一种快乐；不是那些劳动轻巧和轻易逃避劳动的人有时候对他们说的那种劳动快乐；劳动不是自然为了富人的利益而放在穷人肩上的必要任务；劳动不是鸦片剂，用以钝化他们的是非感，使他们在沉重的负担下，一面为乡绅及亲戚们祝福，一面静坐至死；对我们所说的这一切，他们都很容易理解，有时候我感到他们在听的时候甚至还露出一丁点儿自满的表情——假如他们觉得从我们这儿可以得到点什么的话。可是，那真正的主张，即劳动本身对于劳动者应该是一种真正的实在的快乐，简直就象睡觉和喝酒对于他们是一种快乐一样；这种主张，有人可能会认为对于他们确实是很难理解的，这和他们所看到的劳动完全不一样呀。

然而，尽管绝大多数人的工作只是象疾病一样不得不承受的灾难，我到目前为止的经验是，无论是由于手工制品甚至在最坏的情况下也包含着某种神圣性，还是由于穷人受客观需要的驱使而必须面对的可怕的现实，因而他在考虑这类事情时，不象富人那样受传统习惯的约束；无论是由于哪种原因，我迄今为止的经验是，劳动人民比起富人和小康者来更容易理解劳动者提出的工作本身应有乐趣的主张。撇开我自己的无关紧要的话不

说,我惊讶地发现,比方说,工人阶级听众对约翰·罗斯金怀着非常热诚的感情:他们在他身上看到的是预言家,而不象那些比较精细的听众那样把他看成是怪诞的演说家。

我认为,这对即将到来的时代的教育是一个吉兆。但是,由于丑恶的世界包围和挤压着我们,使我们一筹莫展,我们多少已感染上了愤世嫉俗,难道因此我们就不能把我们自己的希望多少提高一点吗,至少提高到不把商业控制下的数百万奴隶头上的闪光看作仅仅是纯粹的幻想,仅仅是月光穿过乌云密布的午夜时所给人的一种虚假黎明感?让我们回想一下,在世界上还保留着一些不朽之作,它们向我们表明了,人类的劳动并不全部总是人类的悲哀和负担。例如,让我们想一想欧洲中世纪的宏伟而可爱的建筑吧:当时商业尚未发现幻想、想象、感情、创造的快乐和希求好名声是市场上可以高价买卖的商品,这种商品没有钱的人小小的手工业者和日工是买不起的,当时商业也未因为这一发现而最后盖成那暴政的大厦。让我们回忆一下,人类曾一度在他们的日常工作中获得乐趣,然而在其他方面,也象现在一样,他们希望得到光明和自由:他们暗淡的希望越来越光明了,他们望着它似乎实现的日子越来越近,他们是那么热切地紧盯着它,以致没有注意到那一直在观望着的敌人,即压迫,已经变换了它的外形,正在偷窃他们在新希望还只是一丝暗淡微光的日子已经取得的成果;因此他们失掉了原来的果实,由于缺少了它,新的成果变坏了,这样的成果有也不比没有好多少。

在我们现在生活的时代与中世纪末之间的这段时间里,欧洲曾获得了思想自由、知识增长和对付自然的物质力量的巨大才能;此外,还有相当的政治自由和对文明人的生活的尊重,以及与这些东西同时取得的别的成果;不过我要审慎地指出,如果

社会的现状将持续下去，它以失去日常工作中的乐趣为代价所买到了这些成果的代价太高了，日常工作中的乐趣确实给生活于恐惧和压迫中的人民群众以安慰：以艺术的死亡去换取中产阶级的物质繁荣，这代价太高了。

真可悲，我们不能把两只手都抓得满满的，我们在用一只手抓的时候，另一只手里的东西不得不漏掉；可在我想来，更可悲的是对损失毫无知觉，或者只是隐隐约约地知道，并强迫我们自己忘却它，还大声地喊一切都好。

然而，虽然一切都不好，我知道人的天性在三个世纪^①中还没变得那么厉害，以致我们会对三个世纪以前的数千年说，你们热爱艺术是错了，现在我们已经发现，人类所需要的只是食物、衣服、住房，以及对宇宙的物质构造有一知半解的知识，创造不再是人的灵魂的需要，他的右手可以失去灵巧，而无损于他一根毫毛。

三百年的时间不过是时代长流之中的一日，它并不曾完全改变人的天性，请相信这一点：总有一天，我们会赢回艺术，也就是说赢回生活的快乐；使艺术再回到我们的日常劳动中来。那么你们会说：希望在哪里，把希望指给我们看看吧。

在旧希望欺骗了我们的地方，就存在着希望。以前，我们为了换取自己所认为的光明和自由，而牺牲了艺术，但是我们所买得的却算不了光明和自由：光明曾给那些注意寻求的小康者指出了很多东西，自由也使小康者得到足够他们想使用的自由；但这样的人顶多也只是少数；对于大多数人，光明却给他们指出，他们别再寻求希望了，而自由对大多数人则意味着为了几个可

^① 指欧洲从资本主义商业兴起到十九世纪末的一段时期。

怜的工资而自由地接受任何能够到手的奴隶的工作，否则就只有饿死。

我说，这儿就有我们的希望。如果这一买卖果真是公平的，一切都是完善的，那么除了把艺术埋葬，把生活之美忘掉，就再也没有别的事好做。但是现在，艺术的目标已另有所向了，那就是人民对快乐生活的希望，而这希望，人民至今还不曾得到。这儿就有我们的希望，艺术的目标就是人民的目标。

让我们回顾一段历史，并对未来寄以希望！曾经有一个时候，罗马的统治把整个文明世界都归入它那凶恶的怀抱中。对所有的人，甚至对你们在福音书中所看到的最好的人们说来，这一统治似乎注定要永久存在下去了；对罗马统治下的那些居民说来，除罗马帝国以外，也没有什么值得想望的世界存在。但是，随着时光的过去，虽然对正在到来的变化谁也没有看见一点影子，然而它却象半夜的盗贼一样来到了，存在于罗马统治之外的蛮族世界向罗马逼近了；一些吓得昏头昏脑的人对这一变化表示哀叹，认为世界由于北方野蛮人的狂怒而完蛋了。但是这种狂怒，却给罗马带来了它长期感到陌生的东西，这些东西一度曾是它的光荣赖以生存的食粮：憎恨谎言、嘲笑财富、蔑视死亡、相信由坚毅而取得的美名、女人的高尚的爱——所有这些东西，都是北方的狂怒裹挟来的，正如山洪裹挟着黄金一样；这样一来，罗马倒了，欧洲兴起，世界又产生了希望。

对那些具有理解事物的心灵的人说来，这已往的故事可以比喻未来的时日；比喻那个隐藏在文明史的野蛮阶段中、而为我们贮备着的变化契机——无产阶级；我们中产阶级作为强大而丑恶的竞争性商业制度的力量，应该从灵魂中清洗掉贪婪和懦弱，去面向那个又一次来临的变化；去看看这变化尽管有种种威

胁和丑恶现象，却带来了善良和希望，但这暴力、丑恶却不是变化本身的产物，而是变化所注定要加以摧毁的那些东西的产物。

现在我要再说一遍，我们这些小康者——我们中间那些爱好艺术、不把它当作玩具，而把它当作人生的必需品，当作自由和快乐的标志的人——应把提高人民的生活水平当作我们最好的工作；或者换句话说，就是确立我为劳动所提出的要求，现在我要用不同的形式来表达这一要求，这样我们就可以试图发现主要阻碍我们贯彻这一要求的是什么，应该攻击的敌人是什么。因此我把这要求再说一遍：

凡不值得做的工作，或必须使制作者用使人堕落的劳动去完成的工作，都不应该用人的劳动去完成。

这一命题虽然简单，而且我相信在你们看来也显然是正确的，但当你们考虑这桩事的时候，你们将发现：这命题直接要求文明各国的现存劳动制度的死亡。我称之为竞争性商业的那种制度分明是战争制度，也就是浪费和毁灭的制度；或者你们高兴的话，也可以称它为赌博，其要点在于：在那种制度之下，一个人无论得什么，他的所得总是以旁人的损失为代价的。这种制度不注意也不可能注意它所制作的事物是否值得制作；它不注意也不可能注意，制作东西的人是否因他们的工作而堕落；它只注意一件事——唯利是图；利这个字用得太过惯了，所以我必须向你们解释，它的真义就是强者掠夺弱者！现在我认为这一制度的本质就是破坏艺术，也就是说，破坏生活的快乐。近来，对人民生活所作的任何考虑，值得做而做了的任何事情，都是在不顾这个制度和反对它的准则的情况下完成的；然而千真万确的是：我们所有的人，都承认或至少默认，这个制度违反了人类的一切崇

高的理想。

举例说吧。难道我们不知道那些天才人物如何工作的吗？他们是社会的中坚，没有他们，社会的腐败早就成为不可容忍的了。这些天才的人物，诗人、艺术家、科学家，在他们精力充沛、年富力强的年代，正当他们的信心和热忱的全盛期间，商业战争以讥笑性问话“这东西能赚钱吗”使他们处处受到挫折，难道不是这样吗？当他们开始取得世界性的成功，当他们变得比较富裕了，我们就不由自主地认为他们由于与商业世界的接触而被腐蚀了，难道不是这样吗？

更不必谈被忽视而闲置着的伟大计划了，所有的人都承认最急需做的事却没有一个人认认真真地着手去做，因为缺少钱；另一方面，假如问题涉及引起并激发公众头脑里的某种愚蠢的幻想，而满足这种愚蠢的幻想会产生利润，那么数以吨计的钱就会源源而来。而且，你们知道，商业由于寻找新市场而多次引起战争，就连最爱好和平的政治家也抵制不了，这已是老生常谈了；这是一个老生常谈，但似乎又不断翻新，这事现在已成了一种可怕的玩笑。对这个玩笑，假如我能控制自己的话，宁愿不笑，但我还是不得不从充满愤怒的灵魂里笑出声来。

在这种制度下，我们近百年或不到百年内所掌握的对自然力的控制又为我们做了些什么呢？依照约翰·斯图亚特·穆勒的看法，现代的全部机械发明是否为减轻艰苦的劳动起过任何作用是值得疑问的。机械的制造不是为了这个目的，而是为了“赢利”，这是确凿无疑的。那些几乎奇迹般的机器，假如对它们的用处事先作了有条理的考虑，那么现在甚至可能会加速消灭全部使人厌烦的和愚蠢的劳动，使我们自由自在地在我们的工人中提高手的技能和脑的思维力的水平，从而重新生产那种只有

用灵魂指导手的人才能生产的美和秩序。它们现在为我们做了些什么呢？文明世界为那些机器感到非常骄傲，可它有什么权利对它们被商业战争和浪费所利用感到骄傲呢？

我认为丝毫也不应该高兴；商业战争已经从这些奇迹般的机器里获取了利益，那就是说，它已经依靠它们为自己孕育了几百万不愉快的工人，他们就其日常工作而言只是些没有智力的机器，商业战争借此获得了廉价的劳动，并使它的具有刺激性的致命的游戏永远继续下去。对于商业战争的将军们来说，这种劳动倒是廉价的；但对我们其余的人却是极度昂贵的。旧时勇敢的人们在我们中间播下的种子现时发了芽，长成为保卫秩序和美好生活的宪章主义、工联主义和社会主义。若不是亏了这些必将要到来的变化的幼芽，我们的奴役，不仅仅是工人阶级的奴役，即将是可怕的。

即使象现在这样，由于不顾一切地把机器工人、把他们的住处和生产区集中在大城市里一起，这种制度已降低了我们的生活，而且降低到了一个可悲的低水平；简直太低了，连任何改善的办法都难以想得出来。通过这种制度所创造的快速交通工具（这种工具本应该通过从城市向乡村传播知识和广泛建立思想自由和文化习惯的小型中心来提高生活标准），如铁路等等，它把那具有竞争力的一无所有者招募为后备军，它在赌场上的赢利主要地依靠这些人，这样就抢走了农村人口，破坏了小城镇的一切合理的希望和生活。

作为一个艺术家，我认为决不能小看商业战争这一讨厌的无政府主义统治所显示的外观。想一想伦敦正在蔓延的令人苦恼的事儿吧，它在毫不留情地和毫无希望地吞没它所厌恶的田地、森林和石南丛生的荒地，它还嘲笑我们无力对付它让浓烟布

满天空、用脏物污染河流之类的小小的弊病；我们的生产区里黑得可怕，脏得一塌糊涂，这对不习惯它们的感官太可怕了，以致成了这个民族的未来的一种不祥的预兆，预示着任何人都会在这种地方勉强欢乐地生活下去；而在开阔的农村，草草盖成的砖墙石板瓦的蹩脚房子把现在仍散见各处的坚固的灰色的住所挤到了一边，这些住房就其喜人和可爱的朴素而言，是英国农村自耕农的合适的标志，它们在早期的商业战争的手里遭到了毁灭，对此，品格高尚的莫尔和勇敢的拉蒂默已那么感人地哀悼过了。总之，别的什么可以怀疑，而各处从旧到新的变化却包含着一个肯定无疑的必然趋势，即这个国家面貌的恶化。

这就是英国的状况：英国，这个爱好秩序、和平和稳定的国家；这片以常识和实用性著称的国土；这个为许多人所注目的国家，这些人希望现代进步得以继续和完善。有些欧洲国家，它们的外貌上还没被毁坏的那么厉害，虽然它们的物质繁荣可能不及我们，它们的中产阶级的财富也没有我们那么普遍，而这繁荣和财富已为我刚刚提到的肮脏和不光彩所抵消；但是，假如这些国家是庞大的商业整体的成员，它们就会有同样的遭遇，除非发生什么奇迹，使战争商业胜利的进军在它到达目的地之前转向。

三个世纪的商业就这样地使封建主义开始崩溃时所产生的希望化为乌有。能给我们带来新希望的黎明是什么呢？除了全面反抗商业战争的暴政以外，还能是什么呢？现在许多高尚的人所忙的治标的办法是没有用的：因为它们只是以未经组织的局部反抗来对付一个庞大、分布广阔而又贪婪的组织，这个组织将以植物的没有知觉的本能，以新的攻击来回敬改善人民生活条件的每一个尝试；新机器，新市场，大规模移民，卑躬屈节的迷信行为的复活，对一贫如洗的人作要节俭的说教、对可怜的人宣

扬节制，诸如此类的事情将处处阻碍对那个怪物的一切局部的反抗。那怪物是我们中产阶级为我们自己的毁灭而创造出来的。

我将非常坦率地谈一谈这件事情，不过，我要说出我想说的，最后肯定要说一些难听的词眼。亟待要做的一件事是使广大的人民都认识到提高生活水平是可能的。假如你们想一想这句话，你们将清楚地认识到，这就意味着激起普遍的不满。

现在，为了说明这一点，我要回复到我为兼顾艺术与劳动而提出的要求，以便阐述一下那个要求的第三点：这儿重复一下那个要求：——

人人都应该有工作做，这是正确而必要的：

第一，做值得做的工作；

第二，做令人愉快的工作；

第三，做工作时应具备这样的条件：既不致过分疲劳、又不致过分紧张。

第一点和第三点彼此紧密相关，我已经试图谈过了。它们可以说是要求适当劳动这一主张的灵魂；第三点是躯体，没有躯体，灵魂也不能存在。我要将这一部分引伸说明如下，这确实会部分地使我们重复已讨论过的范围：

凡愿意工作的人，都不应该担心没有工作做，而这种工作必须使他获得身心所应有的一切必需的东西。

一切应有的必需的东西——什么是一个善良公民所应有的必需的东西呢？

第一个必需的东西是高尚而适宜的工作：其中包括给他应有的教育，以使他取得工作能力的机会；还有，既然工作必须值

得做和给人快乐，那就必须为此目的而保证他有适当的职位，使他不致被迫去做无用的工作，或他得不到乐趣的工作。

第二个必需的东西是环境的适当，包括(a)好的住所；(b)宽阔的地面；(c)一切都整齐而且美丽。也就是说：(a)我们的房子必须造得好，清洁而卫生；(b)我们的城市里必须有充分的空间修建花园，我们的城市不可去掉田野和乡村的自然景致；我甚至要求在城里留下荒地和旷野，不然，罗曼司和诗歌，亦即艺术，将在我们当中消逝。(c)整齐和美丽，不单指房屋要盖得高大合适，而且还要适当地加以装饰：田地不仅要留来耕种，而且这种耕种不能使田地遭到破坏，就象花园不能遭到破坏一样。例如，不准任何人仅仅为了谋利而砍伐树木，以免破坏风景；也不准谁在任何借口下，用浓烟抹黑白昼，也不准谁用乌七八糟的垃圾和废物来污染河流或损坏任何地面。

第三个必需的东西是空暇时间。你们要明白，我所说的空暇时间，首先是指所有的人都必须工作一部分时间，其次是指他们有权要求工作后的休息：他们有权要求的空暇时间必须足以让他们的身心得到充分的休息。一个人必须有时间从事严肃的个人思考，从事想象——甚至作梦——不然的话，人类将不可避免地降低品质。我刚才谈过的高尚而适宜的工作，和资本主义制度下的强迫工作相比，是有霄壤之别的，但也不能要求一个人做适当份额以外的事；否则，人们的发展就会不平等，那么，社会就不能完全消除腐朽。

这儿，我已向你们说明做好值得做和不致堕落的工作的条件，在别的条件下工作是做不好的：假如世界上的一般工作都不值得做、都会使人堕落，那么侈谈文明就是一种讽刺。

那么，在目前的资本主义制度下，能取得上述这些条件吗？

而资本主义是把“掉在最后面的活该遭殃”^①作为它的格言的。

让我们再来看看我们的要求的另一种说法吧：

在一个安排得当的社会里，每个愿意工作的人都应该保证有：

第一，高尚而适宜的工作；

第二，合乎卫生而又漂亮的住房；

第三，充分的空闲时间使身心得以休息。

现在，我想，在座的没有人会否认：这一要求的满足是值得想望的了；但是我要你们大家思考的是，这一要求必须予以满足；除非我们竭尽全力使它得到满足，那么我们就与这个建筑在掠夺和非正义基础上的社会同流合污了，这个社会已受到宇宙法律宣判，要它用它力图使自己永存的种种努力来毁灭自己。还有，我要你们想一想，一方面，满足这个要求是可能的；另一方面，在目前富豪财阀的政治制度下，却不可能满足这个要求，这种制度甚至禁止我们为满足这个要求去作任何认真的尝试：社会革命的开始，必定是重建人民艺术，也就是生活快乐的基础。

再讲上几句难听的话。难道我们不知道文明社会中大部分人是肮脏、无知、野蛮的——或者至多只忧虑下个星期的生存——一句话，难道我们不知道他们贫穷吗？当我们想到这一点，我们就知道这是不公平的。

有一个古老的故事说，靠不诚实和霸道行径致富的人，因为怕日后遭报应而随意挥霍他们的不义之财，或用在所谓的慈善事业上：这种人并没受到赞赏；在那个古老的故事里这些人

^① 格言的全文是：“人人为己，掉在最后面的活该遭殃。”这里，“掉在最后面的”指的是工人。

终究被鬼抓去了。这是一个古老的故事，但我却说它是“你的故事”^①，这故事讲的是你：你就是故事中的那种人！

我说富有阶级和小康阶级的我们每天就是那样做的：无意识地或者可能半意识地，我们通过利用我们同胞的稳定的需要大做生意，聚敛财富，然后我们又把其中的一丁点儿给他们中那些以这种或那种方式对我们抱怨得最厉害的人。我们的贫困法、我们的医院、我们有组织的或自发的慈善团体，只是用来转移对方视线的东西，是赏给跛足法律的讹诈，使它不会在我们背后追得太快。

诚实和明察事理的人什么时候才会对由浪费造成的这种种混乱感到厌恶，厌恶这种抢彼得的钱来付给保尔的作法，也就是商业战争的实质呢？什么时候我们将联合起来，用一种新制度——它的信条将是真正的、没有限制条件的“一人为大家，大家为一人”——来代替这个以“掉在最后面的活该遭殃”为信条的制度呢？

谁知道那个时候不近在眼前呢？谁说我们现在活着的人不能看到奢侈和贫困被消灭那么一种结局的开始呢？那时，上、中、下三个阶级将会融合成一个阶级，心满意足地过一种简朴而快乐的生活。

这是一个长句子，它描绘了我现在恳请你们帮助实现的未来事态的状况；废除奴役是一个短句子，它指的是同一个意思。一方面，你们很可能会认为，那个目标不值得去努力实现；另一方面，你们每一个人又会认为，那个目标太遥远了，在我们这个时代，为实现那个目标而认真地干点什么都是不可能的，因此倒

① 原文为法文。

不如安安静静地坐着，什么也不干：让我提醒你们，我们中最年轻的人还记得，前不久我们成千上万的亲属，为了使废除奴隶制斗争中的一个插曲有一个快乐的结局而在战场上献出了他们的生命：他们是幸运而有福的，因为当机会来临，他们抓住了它，并全力以赴，世界因此而变得更丰富了；假如这样的机会也出现在我们面前，我们会把它从我们的身边推开，以便让身体轻松地然而充满着怀疑和不安地坐着吗？现在是战斗的时日：当人们听到四周到处发出的表示不满、希望和害怕的声音，听到那正在觉醒着的勇气和觉醒着的良心的声音时，谁能怀疑这一点呢？我说，现在是战斗的时日，现在对一个诚实的人来说，根本不存在外部的和平；正是由于那个原因，现在，建筑在坚定信念上的良心就比较容易获得内心的和平，因为为实现那个目标而必须采取的行动已呈现在我们面前。

或者，你们会说，在我们这个平静的、以宪法统治的英国，不存在要我们采取行动的机会；假如我们是在压制言论自由的德国，在压制言论自由的奥地利，在讲错一两句话就可能被送到西伯利亚、或投进监狱、或关进彼得堡要塞的俄国——呢，那么，确实——

啊，朋友们！这样拒绝从将死的他们手中接过火炬，这不过是献给自由殉难者墓碑上的蹩脚的颂词！不是据说歌德在听到某人说要到美国去重新开始生活时，曾回答说：“美国就在这儿，还要到哪儿去呢？”因此我要说：“俄国就在这儿，还要到哪儿去呢？”

至于说，英国的统治阶级不怕言论自由，因此让我们避免随便讲话吧，在我看来，这是一种奇怪的反论。相反地，让我们从勇敢的人们为我们打开的缺口里挤进去：假如我们畏缩不前，我们

就是轻视他们付出的劳动，就是轻视他们所受的苦难和他们献出的生命。

请相信我，我们将看到，要么获得一切，要么一无所有；不然，这儿是否有谁会告诉我一个俄国农民比一个英国血汗裁缝铺的工资奴隶的境况更坏？不要让我们自己欺骗自己吧，受害者阶级在这儿也象在俄国一样存在。这儿他们的人数少一些吗？或许是一——那么他们自身就更加没有办法，因此就更需要我们的帮助。

那么我们中产阶级，我们资本家和我们的追随者们，如何帮助他们呢？同我们的阶级脱离关系，以及在一切场合，当阶级之间出现对抗时，与受害者共命运：为了使竞争性商业能持续下去，这些人至少被宣判为是缺乏教育、文雅、空闲、快乐和声誉的人；最糟的则被宣判过着最野蛮的野人都不如的生活。

没有别的道路：我坦率地告诉你们，从长远的观点来看，这条道路将给我们提供很多自我牺牲的机会，而不需要去俄国。我相信，在这个大会上，有一些人对本世纪的商业的可悲的无政府主义极为不满：我给他们这些人提供一种脱离他们的阶级的办法，那就是支持一个社会主义的宣传机构，而参加民主同盟，我有幸先于你们当了民主同盟的代表，我相信民主同盟是这个国家中提出建设性的社会主义作为纲领的唯一团体。

在我看来，这对我们中那些不满于事物现状并盼着有一个脱离本阶级的机会的人是一个大好的机会；可以非常肯定地说，接受这个机会，你们得马上遭受殉道者的种种不便，而目前却享受不到殉道者的尊严。你们至少会受到一些人的讥讽、嘲笑，这些人的讽刺对一个诚实的人却是荣誉的一种标志；但是，我毫不怀疑，你们也会被许多优秀人物冷眼相看，他们也不全是十分愚

蠢的。你们将冒失去地位、名誉、金钱、甚至朋友的危险；这些损失同我刚才说过的严酷的殉难相比当然是微不足道的；不过它们仍然将考验一个人的品质——特别是因为他不能避开这些损失而不受到自己良心的责备；责备他懦弱。

我也不能保证你们会永远免于公开的暴政的攻击。确实，目前的资本主义社会还只带着冷笑观看英国的社会主义。但记着，曾经比如说使印度破产，使爱尔兰挨饿和没有言论自由，使埃及遭受苦难的那一批人，他们自身有能力——近来他们已露出了一些凶兆——在更近的本国公开玩弄暴君的游戏。

所以，在各方面我只能提供你们一个包含着牺牲的地位，这个地位将使你们在国内找到你们的“美国”，使你们在内心确信你们至少对这个事业是有一定作用的，我恳切地请求你们，你们中那些深信我们的事业是正义的人，别再犹豫了，积极参加这一场斗争吧，不论谁给予还是不给予帮助，它毫无疑问地将以胜利而告终！

张俊煊 成林译

（根据莫顿（A. L. Morton）编《威廉·莫里斯政治文件选集》，七海书局，柏林，东德，1973；参阅了《艺术与社会主义》节译部分，《西方文论选》（下），上海译文出版社，1979）

[General Information]

□□=□□□□□□□□ □□□□□□□□□□

□□=BEXP

SS□=

□□□□=

□□=300

□□□□=http://book5.5read.com/300-55/diskjy/jy41/25/!00001.pdg

A diagram showing a sequence of 16 rows of boxes and symbols. The boxes are arranged in a roughly triangular shape, with some rows containing symbols like '&', '—', and numbers. The sequence ends with a long row of boxes and symbols.